الإرهاب فى وسائل الإعلام والمسرح

(الجزء الثالث)

دكتور

أبو الحسن سلام



تليفاكس : ٥٤٧٤٤٣٨ / ٠٣ الإسكندرية

الإرهــاب

فى وسائل الإعلام والمسرح

الجزء الثالث

دكتور

أبو الحسن سلام

الطبعة الأولى

٢٠٠٥

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة

تليفاكس ٥٢٧٤٤٣٨ – الإسكندرية

الإرهاب في وسائل الإعلام والمسرح

الجـزء الثـالث

الناشـــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
العنــــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنـى قبلـى السـكة الحديـد - مسـاكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.
تليفــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣
الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Websitc

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب : الإرهاب فى وسائل الإعلام والمسرح (الجزء الثالث)
المؤلــــف: د. أبو الحسن سلام
رقــم الإيـداع: ٩٨٧٥ / ٢٠٠٤
الترقيم الدولى: 5 - 467 - 327 - 977

تمهيد:

عنى المسرح منذ القدم بتصوير مظاهر العنف والإرهاب ومنابعها ودوافعها عند عدد من النماذج البشرية المعتلة أو المريضة نفسيا، فتتبع سلوكها فيما عنى بتصويره مما يتصل بتلك الظاهرة المنحرفة فظهرت صورة الفعل الإرهابى الفردى كنتيجة لعامل نفسى. كما ظهرت صور الفعل الإرهابى المتصل بالفكر الدينى المتطرف أو المغالى. وظهرت صور الفعل الإرهابى الثورى وصور الفعل الإرهابى شبه الثورى وصور الفعل الإرهابى الفوضوى، وكذلك ظهرت صور الفعل الإرهابى المدعم بفكر الإيديولوجيات الحزبية.

كما عنى المسرح بتصوير ظاهرة الإرهاب الفكرى تلك التى يعد أهم مصدر من مصادر أزمة الثقافة والمثقفين فى دول ما يعرف بالعالم الثالث وعلى وجه الخصوص الدول العربية والإسلامية وإسرائيل. وتركز هذه الدراسة على النص المسرحى طلبا لكشف ظاهرة الإرهاب بصورها المتعددة وبدوافع فاعليها والمخططين لها ودور التربية فى نشوئها مع تحليل ذلك كله، أملا فى الدفع نحو إنحسار موجتها والإسهام فى رد هجمة الإرهاب الشرسة وتحصين الناس من شرور الإرهاب بكشف زيف إدعاءات أصحابه وفضح توجهاتهم وإبطال مفعول فكرهم. ورد مزاعم الإعلام الغربى عما يلصقه بالدين الإسلامى والعرب من إرهاب دون غيرهم من شعوب الإرض. ومن المعلوم أن أساس فن المسرح يقوم على التعبير الدرامى الذى يقوم بدوره على ركائز الصراع البشرى: صراعات الإرادة البشرية المتنامية بعضها بعضًا فى حيز مكانى وزمانى وفق مسببات ودوافع منها الإنفعالى ومنها الإرادى وغالبا ما تتشابك تلك الدوافع كلها لتنتج العمل الدرامى والمسرحى.

ويختلف التعبير الدرامى فى صورته تبعا الموضوع الدرامى (الحدث) نفسه فيرق فى الحدث الرومنسى غالبا ويعنف فيه أيضا فى مشاهد المكائد والتآمر والفروسية ويصلب وهو فى ملمس الحرير فى مشاهد إسقاط ما بذات النفس البشرية فى حالة ضعفها الظاهرى كشفا عن صلابتها الداخلية وتحميسا لصلابتها وتمكينا لقدرتها على المقاومة والإستمرار الفعال والمؤثر والبارز. بل إن التعبير الدرامى فى المسرح

وفى الفنون الدرامية الأخرى (السينمائية والإذاعية والتليفزيونية) فنون الزمان أو المكان السمعية أو الحركية أو السمعية والحركية فى آن واحد كثيرا ما يتجه إلى التصوير الوحشى حين يراد له الكشف عن وحشية الإنسان من الداخل وطاقات التدمير الكامنة والقابعة من كبتها وتعبيرا عن فقدها وإثباتا لقدرات لا تملكها وتفاخرا بقدرتها على التفوق على الآخر من خلال تدمير هو القضاء عليه ثم حبا في الظهور والحيازة: حيازة السلطة أو المال أو إرضاء الجنس الآخر.

وهذا الأمر لا يقتصر على الذات البشرية على المستوى الفردى أو الذاتى ولكنه يتعداه إلى الجماعة بل يتخطاه إلى الدول. فما يعبر به الإفراد على المستوى الذاتى من اجل تحقيق التفوق والسيادة والحيازة والتحكم أو التسلط على الغير هو نفسه الذى تسلكه الجماعة، كما تتخذه الدول فيما بينها وها نحن نرى إرهاب إسرائيل للفلسطينيين وأمريكا فى العراق.

والمسرح عبر رحلته الطويلة منذ أن كان طقسا معاونا للكهنة فى المعابد الفرعونية القديمة يبدعه الكهنة أنفسهم منذ ألفى عام (قبل الميلاد) تأليفا تأسس على الأسطورة الدينية، وتمثيلا وإنتاجا وعرضا مسرحيا مقصورا على الكهنة وحدهم فنا ملتزما وعرضا دينى الهدف لا يؤديه غير الكهنة ولا يشاهده غيرهم ولا يخرج عن المحيط الداخلى لأسوار المعبد، عنى بتصوير :نوازع الخير وتصوير نوازع الشر عند البشر فى محاولة لتخليص البشر (الكهنة) من نوازع الشر وتطهيرهم منها ارتكازا على عنصرى الإيهام: وهو تصديق المشاركين فى العمل إرسالا مبدعا ومشاهدة أو فرجة بصحة ما يقدمونه.

والاندماج : بانقطاع زمنى ومكانى وحسى عن الغير والمحيط مع اتصال بما يقدم أو يتلقى.

وقد كان هذا ما فعله المسرح الإغريقى غير أنه قد إستمر بعد ظهوره على الشكل الذى عليه الآن - بسبب خروجه عن دوره الطقسى من حيث الموضوعات - القيم والأفكار والأحداث - إلى القيم الاجتماعية والتفاعلات والقضايا الفكرية والدوافع البشرية وصورها انطلاقا من الإرادة البشرية للإنسان وفق ظروفه الذاتية وتفاعلها مع ظروف مجتمعه المتشابك مع المجتمعات الدولية ولقد شهد المسرح

العالمى. كما شهدت الإبداعات الأدبية والفنية مراحل تاريخية إنتقلت فيها. كما أنها ساهمت فى نقل المجتمعات البشرية من طور إلى طور آخر. ففى عصر من العصور أو جملة منها عنى الفن وعنى المسرح بتصوير القيم الإنسانية والإجتماعية المثالى والمادى منها فكانت التعابير الدرامية أكثر ميلا إلى تصوير ضمير الإنسان تصوير ذاته فى تفاعل مشاعرها مع وعيها وإدراكها أو تصوير ذاته فى تفاعل مشاعرها مع وعيها وإدراكها أو تصوير ضمير البشرية فى تفاعله مع تيار الوعى الإنسانى فى فترة من الفترات بعد أن تخلصا من العكوف على تصوير ذات الإنسان فى مواجهة المظاهر الكونية ودوافعها الغيبية، فكان إنتقال التعبير الدارمى إلى القضايا الفكرية بعد الحربين الأولى والثانية فتحول التعبير الدرامى عن صورة الذات فى صراعها مع نفسها شعورا ووعيا أو صراعها مع الآخر فى المحيط الغيبى المطلق أو الآخر فى المحيط البيئى المعيش فى سبيل إقامة هذا المحيط البيئى كيانا مثاليا جزئيا أو كليا أو تصويره على ما هو عليه تصويرا طبيعيا أو إعادة تصوير هذه الذات تصويرا أقرب إلى التجريد منه إلى التجسيد فى صراعها مع القضايا الفكرية والفلسفية والسياسية والإجتماعية فاتجه التصوير المسرحى إلى التعبير عن قضايا الإنسان وتخلى عن التعبير عن قيمه الغيبية أو عن صراع القيم الإنسانية بعضها بعضًا، ثم عاد التصوير المسرحى إلى التعبير عن صراع الإنسان مع موجودات خارجة عن ذاته وعن قيمه الإنسانية فى الفكر وفى الإعتقاد وفى المشاعر، خارجه عن حدود الوجود المظنون، موجودات تسبب الإنسان نفسه فى إيجادها فزاحمته وضيقت عليه حيزه التفاعلى وحضوره ومبادراته بل حيز الإرادة عنده ثم حيز المكان نفسه، التعبير عن صراع الإنسان الدرامى مع موجودات صنعها الإنسان بنفسه بعد أن بدأ صراعه فى المسرح القديم مع موجودات فرضت عليه من الغيب موجودات جاء فوجدها فإستخدمها أو حاول التعامل معها أو صارع من اجل ذلك تحقيقا لغريزة البقاء، بل الخلود عبر التفوق أو إظهار الندية بينه وبين الموجودات الطبيعية الكونية فإذا هو الآن يصارع موجودات أوجدها فكره كالقضايا والمواقف الفكرية ثم هاهو فى النهاية يصارع موجودات مادية أوجدها جهده وفكره وعمله فى التفاعل الإجتماعى الحضارى والتقنى .

والإنسان فى مراحل التعبير الدارمى التاريخية يظهر فى المسرح مرة وديعا وحالما ومتأملا ويظهر مرات مأزوما وعنيفا. وغالبا تبدو مظاهر العنف مدمرة وذات أبعاد إرهابية وتدميرية حين تصاحبها قصدية استمرار الأثر التهديدى والإرهابى فى نفوس الآخرين فى الصورة المسرحية مع قصد الإعلام عن ذلك بغية إظهار التفوق والقوة والقدرة على إملاء الرغبة والمطالبة بتحقيقها .

ولا شك أن هذه المظاهرة الإرهابية تحتشد فى المسرحيات السياسية ذات التوجيهات الدينية أو العقائدية الحزبية، كما أنها تحتشد أيضا فى كثير من المسرحيات النفسية.

وهذا ما يجهد هذا البحث نفسه فى سبيل رصد بعض مظاهره وآثاره الإبداعية وتحليل عناصره الدرامية والفنية بغية كشف صور ظاهرة الإرهاب فى المسرح بدوافعها وأسبابها وألوانها المختلفة والكشف عن دور التعبير المسرحى فى تنمية الظاهرة أو مناهضتها . يقول عبد الغفار مكاوى: "فالتعبير (كما يتمثل فى الأعمال الفنية والأدبية والتنظيمات الإجتماعية والتاريخية) ليس مجرد مظهر لتجربة الحياة الفردية أو المتفردة لدى مبدع أو ذات تاريخية بعينها، وإنما هو دائما تجسيد موضوع للروح العامة لعصر معين (أو للروح الموضوعية كما سماها هيجل)"[1].

---

[1] عبد الغفار مكاوى، جذور الإستبداد - قراءة فى أدب قديم - عالم المعرفة ١٩٢ سلسلة يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت جمادى الآخرة ١٤١٥هـ - ديسمبر / كانون أول ١٩٩٤ ص ص ١٠٤- ١٠٥.

الفصل الأول

الإرهاب وصوره بين " أنتيجونه" و"أوديب"

(دراسة تحليلية حول صراع الإنسان مع جوهر الوجود)

المبحث الأول
إرهاب الغيب فى مسرحية أوديب

استيقظ حس الإنسان قديما على صور من الطبيعة الكونيـة فدهشـته بوجودهـا على النسق الذى وجدت عليه فجهد فى إدراك كنه ذلك الوجود على هذا النسـق أو ذاك، كما إستيقظ على صور الأنساق البشرية ومستوياتها الإجتماعية فوقـف متسـائلاً حول علة تقسيم تلك الأنساق البشرية على ذلـك النحـو الطبقـى واحتـار طويـلا فـى بحثه عن أسباب ذلك التقسيم، ولما لم يجد جوابا نحى نحو التأمل فكانت الفلسـفة ثم نحا نحو الوصف فكان التصوير الفنى، ونحـا النقـاش المحـاورات، وإتجـه نحـو المحاكاة فكان المسرح محاكاة لصورة الواقع لا كما هو فى الحياة المعيشة ولكن كمـا يجب أن يكون فى أحـس صـورة وأعلـى مثـال مستعينا بأسـلوب الحـوار وخاصيـة الحضور التى يتميز بها.

غير أن عنف ضربات الغيب حين وقعت عليه حـاول أن يحيـد عـن طريقـها فوقع فى سلسلة من الإعمال العنيفة ذات الطابع الدمـوى وهـو مـا ظـهر فـى أعمـال مسرحية قديمة مثل:

أوديـب[1] - أنتيجونـا[2] - هيبوليتـس[3] - ميديـا[4] الكْـترا[5] [6] وكلـها حـول صراع الإنسان مع جوهر الوجود، إذ أن الأفعال المحورية فى الحدث مقررة سلفا فى الغيب، تبعا لفكرة سبق الماهيـة للوجـود: فجوهـر وجـود الإنسـان مقـرر غيبـا قبـل وجوده. ففى مسرحية (أوديب) لسوفوكليس يتقرر قتل أوديب لأبيه فى الغيـب قبـل أن يولد أوديب، وتخبر به النبوءة على لسان كاهن معبد دلفى الأب الملك بعـد مولـد أوديب فيأمر خادمه بأن يطرحه للوحش فى الجبال. وهكذا تصـور المسـرحية جوهـر

---

[1] سوفوكليس أوديب، ترجمة على حافظ، من المسرح العالمى - الكويت. ع٢٥/٣٠ أكتوبر ١٩٧١

[2] سوفولليس. أنتيجونه، ترجمة على حافظ، المسرح العالمى - الكويت. ع٤٥/٣ أول يونيه ١٩٧٣.

[3] بوربيدس، هيبوليتس ترجمة محمود، القاهرة المطبعة الأميرية،ومن المسرح العالمى (١٨٢) الكويت.

[4] يوربيدس، ميديا، ترجمة كمال حمدى،القاهرة مطبوعات الجديد العدد(٢٧) مايو ١٩٧٤.

[5] يوربيدس، الكترا، (الإقلام) عن وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٣، ومن المسرح العالمى (١٨٢) الكويتية.

[6] إسيخيلوس، إجاممسون، ترجمة لويس عوض، القاهرة، دار المعارف بمصر.

وجود الطفل قبل أن يوجد وتحديد فعله بأبيه وبأمه وبنسبه وبأبنائـه قبـل أن يفعـل شيئا منه قبل ميلاد فالغيب قد حدد كل ذلك وقرره، وما يجرى من أحداث تجسـد صراع أوديب مع نفسه قبل قتل أبيه وبعده وفق النبوءة من انـه قـاتل لأبيـه ومـتزوج "من أمه، هذه الأحداث تعرض بعد أن تقررت فى الغيب. ومـا كـان عطـف الخـادم العجوز على المولد، إذ لم يلق به إلى الوحش وما كان. يتنى ملك الجوار للوليد، ومـا كان أديب شابا بخبر النبوءه فهروبه من المملكة التـى تبنتـه رضيعـا إلى مملكـة أبيـه الحقيقى إلا نقاط إرتكاز ينطق منها فعله المقدر من الغيـب باقترافـه خطيئتـين همـا: قتل أبيه والزواج من أمه لينجب منها بنتيه (انتيجونه اسمينى) اللتين همـا أختيـه فى الوقت نفسه وكذلك ولديه (اتيوكليس - بولونيس) اللذيـن همـا أخويـه مـن أمـه التى أصبحت زوجته دون قصد منه أو علم. ما كان صراع أوديب منذ أن علم بـالنبوءه وخبرها سوى صراع لجوهر وجوده محاولا أن يغير من هذا الجوهر ولكن القدر غالب وأراده الغيب هى المقررة فالمنتصرة دون شك وهو عندما يـتزوج أمـه بعـد قتلـه لأبيـه فيصيب الطاعون البلاد يصارع الجهل بأسباب حدوث الوباء ويلـح فـى طلـب العلم عن طريق معبد دلفى بوساطة كاهنه الأكبر"تيرزياس" الذى يعلم حقيقة الأمر ويخفـى عن أوديب (ملك البلاد) تلك الحقيقة خوفا عليه وإشـفاقا وهـو فـى صراعـه النفسـى ينفجر فى تيريزياس ويصفه بالعمى مما يفجر غضب الكاهن فينفعل ويصمه هو بعمى البصيرة ويكشف أمامه حقيقة وتحقق النبوءة النى صارع من أجل عدم تحقيقها طوال حياته، ولكن القدر غالب على أمره.

وفعل الإرهاب هنا واقع من الغيب علـى البشـر فـالقدر هنـا هـو الـذى خطـط لعملية الإرهاب ضد عائلة أوديب الملكية فكان أن قتل أوديب أباه (الملك) وتزوج مـن أمه (جوكاستا) وتسبب فى تهديد المملكة بأسرها وإرهابها المستمر.

هذه عملية إرهابية تحققت لها كل عناصر الإرهاب وأركانه:

أ- قصد القتل وإرتكاب المحارم (وقد تقرر سلفا فى الغيب).

ب- التهديد المباشر والمستمر للأنفس والأموال (ما حل بالشعب بسببه).

ج- وجود مقابل (وهو ماثل فى تعويد البشر على الرضا بالقضاء والقدر).

د - الدعاية (ماثلة فى علم أهالى طيبة.. التى يحكمها أوديب بأمره ومـا جـرى منـه على أهله وما جره عليهم من وباء وما فعله بنفسه).

المبحث الثانى
أنتيجونة ومجاهدة البغى
دفاعا عن العقيدة

مع أن مسرحية (أنتيجونة) للكاتب الإغريقى سوفوكليس قد كتبت لتعرض فى عام ٤٤١(ق. م) * لتصوير" هلع أولياء العدل والخير من الطغيان الذى لا يرعى جانب الله وجانب الإنسانية "[1] حيث تودى سياسة الطغيان بشباب المدينة فيموت ربيع الزهر والحياة والأمل.. ولا يقتل الباغى الجاهل إلا أعز البنين ثم يؤدى بامرأته ثم بحكومة ثم يقضى نفسه مضطرا تحت سياط البلاء[2] إلا أن نداء الجهاد من أجل نصرة العقيدة قد محور الصراع بين حق المواطن فى إقامة العشيرة الدينية وبغى الحاكم حين يقرر إبطالها. وذلك أمر يستدعى للأذهان المبدأ الإلهى الصارم: (لا طاعة لمخلوق فى معصية الخالق).

ويبدأ الحدث عشية تقابل (إيتوكليس وبولونيس) ولدي أوديب بعد موته على الملك، حيث أخل أيتوكليس بالإتفاق بينه وبين أخيه على أن يحكم كل واحد منهما "طيبة" لمدة إقصاها عاما واحدا ليحل محله أخاه طواعيه.. وهكذا دواليك. غير أن إيتوكليس يرفض ان يترك لأخيه كرسى الحكم بعد أن حكم هو المدة المتفق عليها فيهاجم بولونيس طبيعة بجيش جاء به من"أرجوس" فقتل كل منهما الآخر"وآل ملك طيبة إلى كريون * فرأى أن يمجد بعد الموت أحد ولدى أوديب الذى دافع عن طيبة وأن يعاقب بعد الموت من جاء بجيش من أرجوس ليحارب به طيبه،

---

* اى بعد مولدها على يد مؤلفتها بـ ٢٥ عاما حيث يرى على حافظ أنها قد كتبت فى تاريخ أرتضاره العلماء وهو (٤١٢ق. م).

(١) على حافظ، مقدمة سوفوكل (٣) إنتيجونه – أجاكس – فيلوكتيتيت ، م، ن، ص١٣.

(٢) م. ن. ص١٢.

* إنتحرت أمها جوكاستا بعد أن علمت أن زوجها أوديب هو نفسه إبنها الذى ظنت أن الطير تنهشه رضيعا حين ألقوا به بين يدى الخادم ليتخلص منه حتى لا تتحقق نبوءة قتله لابيه وزواجه من أمه.. فما كان إلا أن فقأ أوديب عينيه وإنتحرت هى فى مشهد ما يزال يرهب الأجيال منذ مائتي عام ق، م حتى عصرنا مع أن المشهد غير مجسد على المسرح وإنما يعاد تصويره عن طريق الرواية السردية.

ويحكم ألا يمجد ميتا ولا يدفن ويبقى فريسة للكلاب والطير، ويبقى من نسل أوديب نبتتان" انتيجونه وأسمينه "فلم تطق إنتيجونه أن يلقى أخوها هذا المصير الذى يشرد روحه ويغضب آلهة الآخرة وهو عار لا تحتمله أنتيجونة بين موجات البلايا التى تكسرت على حياتها منذ مات أبوها وقتلت أمها وتقاتل أخواها".

ولئن كان كريون(*) فى نظر الأعراف الدينية وعقائدها حاكما باغيا لأنه استخدام الميت وسيلة لإرهاب الحى، وتعدى على الحقوق الشرعية حين أصدر مرسوما يقضى بعدم دفن جثة ابن أخته (بولينكس) فإنه أراد أن يستتب له الأمر فى الداخل، وأن يردع حكام أرجوس الذين جهزوا بولينيكس بالجيش ليغزو طيبة، حتى وأن كان ابن أوديب بولينيكس صاحب حق شرعى فى الحكم فإن فى مسألة إعتداء أخيه إيتوكليس على حقه، إنما هى مسألة داخلية، كان يمكن لهم حلها فى نطاق الأسرة الحاكمة وفى إطار وطنى، أما تجاوز هذا فى محاولة إقتحام بلد آخر مثل أرجوس فى شؤون حكم طيبة فهى تعد فى نظر السياسة عملا من أعمال الخيانة العظمى. إن ذلك كله مفهوم ومقبول فى عرف الحكم وأصوله.

وكان يمكن للحاكم الجديد أن يتخذ ما يراه لردع دولة الجوار أو مقاطعتها، غير أنه تحدى جوهر الوجود نفسه، تحدى إرادة الغيب وهدد بإلغاء شريعة دفن الموتى وصور نفسه فى صورة أحط من صورة قاتل أخيه الذى علمه الغراب كيفية مواراة جثة أخيه فى التراب.

وإذا كان جوهر إنسانية الإنسان كامن فى انه جاء من التراب وإليه يعود، وأنه فى سبيل تحقيق جوهر إنسانيته ذاك يجب أن يوارى الميت فى التراب. غير أن كريون الحاكم الطاغية حارب الإله إذ أصدر مرسوما بإبطال شعيرة شرعها الله ليرهب شعبه، ويردع جيرانه فتحتم على المؤمن صاحب العقيدة الدينية أن يجاهده لأنه يأمر بعكس الذى شرعه الدين بإبطال فريضة الحى التى تحتم عليه أداؤها للميت وهى شعيرة الدفن.

لأن البغى واقع من الحاكم الطاغية، ليس على ضد الشريعة الدينية فهو معلن قصد به إرهاب الناس جميعا (طيبة) وفى دول الجوار(أرجوس) طلبا لمقابل هو

(*) وهو خالهما.

إرتداع كل من تسول له نفسه الإعتداء على سلطان الحاكم طلبا للسمع والطاعة، دون قيد أو شرط. وقد تحقق له ذلك إذ وقر الرعب فى نفوس الشعب كله لفترة ما فلم يحرك أحد من الرعية ساكنا ولم تأخذ واحدا منهم الحمية على عقيدته الدينية حتى كبير الكهنة - رجل الدين الأكبر" تيريزياس" نفسه - لم يتكلم إلا أخيرا بعد أن وقف كريون يخطب فى الشعب: (الكورس) فلا يجد سوى التأييد سمعا وطاعة وما كان منهم سوى الندب والعويل كتعبير سلبى عن الرأى:

الكورس: ضياء الشمس يا أجمل ضياء. أشرق على طيبة ذات الأبواب السبعة لقد طلعت يا عين النهار بأطياف كلون الذهب وأشرقت على مسيل بركة قد شهدت رجلا لابسا درعه الأبيض قد خرج من أرجوس على جيش كامل العدة فردته فار مدبرا بأقصى فراره.

منشد الكورس : قد ساق هذا الجيش على أرضنا بولونيس وهو فى حرمة الخصام وهوى على أرضنا كأنه نسر سقط عليها يرسل صيحات عالية وعليه ريش أبيض كالثلج المنقوش ومعه جنود كثيرون عليهم خوذات مزينة بمعارف الخيل أشرف على سقوف بيتنا وطوق طيبة ذات الأبواب السبعة بسهامه الفتاكة ثم مضى قبل أن يملأ فاه بدمائنا وقبل أن تحرق مشاعل هيفا بستوس تيجان حصوننا وكان وراء المدينة دوى حرب شديد الغزاه المخيفين كالثعبان بأسا" [1].

حول الدوافع السلبية لأهل الرأى فى طيبة أمام إرهاب الحاكم:

يعبر هذا الموقف السلبى لشعب طيبة أمام بغى الحاكم، حيث إكتفى بالغنايئة والندب عن عدة مواقف منها السياسى ومنها الدينى ومنها التاريخى:

أ- إن الصراع يدور بين أفراد الأسرة الحاكمة دون غيرها.

ب-إن الإرهاب والبغى وقعا على أفراد من الأسرة الحاكمة (أبناء أوديب) ولم يقع على الشعب فهو إرهاب الحاكم لشركائه فى الحكم (فى الإطار الدنيوى).

---

[1] سوفوكليس. إنتيجونه ، م. ن، ص ٢٥.

ج- إن الإرهاب والبغى الذى تمثل فى استعانة واحد من ولدى أوديب بجيش غاز تابع لدولة أجنبية يمثل استفزازا للشعور الوطنى وخيانة للوطن ومن ثم فجزاء الخائن معلوم وعدم تكريمه بعد موته أثر هزيمته جائز.

د- إن الإرهاب والبغى الذى تمثل فى إبطال الحاكم لشعيرة دفن واحد من أقربائه من الأسرة الحاكمة هو إرهاب وبغى موجه للشريعة الدينية والآلهة كفيلة بمن يتحداها ويوقف شرائعها.

هـ - إن ما جرى على شعب طيبة من مواقف مخالفة للشريعة ومبيحة للمحرمات فيما كان من أمر أوديب وزواجه من أمه بعد قتله لأبيه فيه من البغى والكبائر ما يصرف الناس عن ذويه حين تستباح حرماتهم وذلك ما يؤكد لسان منشدهم أو كبيرهم الناطق بلسانهم والمفصح عن الرأى العام فيهم:

منشد الكورس: إن زيوس لا يكره شيئا فوق كرهه لمن يزهو متكبرا بلسانه، وهو ينظر إلى المتكبرين وهم يقتربون كالسيل الجارف مباهين بسلاحهم الذى صاغوه من ذهب ثم يرمى بشهاب من نار فوق مشارف الربوج من وقف منهم ليؤذن بالنصر. رفع فوق الأرض الصلدة تنتال آخر حاملا مشعله قد عدا فى حموة الجنون وإنقض مجذوبا بريح عاتية فلم يبلغ مأربه ولأن أريس العظ م إله الحرب كان معنا وهو مخلف ظنون المقاتلين"[1].

ولأن الجيش: جيش طيبة بقيادة "أيتوكليس" وجيش أرجوس بقيادة "بولينيكس" يدرك أفرادهما أنه لا ناقة لهم فى الموجهة الدموية ولا جمل لذلك وهب جنود الدفاع السبعة من داخل أبواب طيبة أسلحتهم أمامها ك أفراد المواجهة من المهاجمين (الطلائع) وطلائع المدافعين وهبوا أسلحتهم لزيوس. أى أنهم فضلوا السلام لإعتبارات الدم والجوار ولإدراك عدم جدوى حرب الأخ لأخيه - ربما ليتعلم الشقيقان ولدا أوديب الدرس ويفهمان المغزى ويتفاوضان من اجل إيجاد حل مرض للطرفين. أو لتركهما ليتقاتلا وجها لوجه فيخلص الحكم لأحدهما

---

[1] م. ن، ص ص ٢٥ - ٢٦.

وتنتهى المشكلة أو ليتخلصوا من كلا الطرفين فتنتهى البقية الباقية من أثر خطيئة الأب"أوديب"!! "وسبعة أبطال صفوا أمام سبعة أبواب ليقاتلوا سبعة أبطال أكفاء لهم فتركوا عتادهم لزيوس رب النصر ماعدا رجلين أخوين شقيقين من أب واحد وأم واحدة فتقاتلا ولقيا كلاهما مصرعا واحدا"[1].

ويتضح آن الرأى الأخير الذى سقته فى مجمل تحليلى للدوافع التى أظهرت الموقف السلبى لشعب طيبة فى مواجهة الإرهاب والبغى الذى كان من حكامه، حيث رجحت ضمن ما عرضت له من ترجيحات أن رفض طليعة الجيش: جيش أرجوس المهاجم الغازى وجيش طيبة المستعد للدفاع عن المدينة لحرب بعضها البعض قد كان إنسابهما لترك كلا الأخوين لينازل الآخر فيتخلص البلدان من البقية المتبقية من نسل أوديب وهذا ما كان:

جاءت ربة النصر المجيدة فأرضت طيبة ذات العربات الكثيرة، فانسوا الحرب وتعالوا إلى معابد الآلهة جميعا ورتلوا أغانى الصلاة ليلا وليمش فى مقدمتنا باخوس الذى زلزل أركان طيبة"[2].

إذا ففى قتل ولدى أوديب الواحد منهما للآخر رحمة بالمدينتين "طيبة" و"أرجوس" رحمة تستوجب شكر الآلهة لأنها خلصت الشعبين من آثار الدنس الذى أحدثته حياة أوديب.

ومع أن القدر هو الذى أوجب على أوديب هذا الفعل لتكوين للناس عبرة يعتبرون بها فيحترمون القدر ويؤمنون بقضائه إلا أن الناس سريعا ما ينسون أن ما وقع من أوديب كان قدرا محتوما ولا ذنب له فى أختيار فعله للخطيئة فيأخذونه بجريرتها.. وليس هذا فحسب بل هم يتطرفون ليأخذوا بجريرة خطيئة قدرها الغيب على أوديب، من أولاده بعد موته.. أليس ذلك نوعا من الإرهاب .. إنهم يهددون أولاده تهديدا مستمرا ويشهرون بهم ويطالبونهم بتحمل وزر لم يقع منهم، وإنما وقع من أبيهم الذى قضى.. وقد كان وقوعه فى الخطيئة قدرا محتوما من الغيب. حتى

---

[1] م، ن، ص ٣٦.

[2] م، ن، ص ٣٦.

ذلك الموقف السلبى ما هو إلا موقف إرهابى، دفع الأخوين للمواجهة الدموية المنفردة ثم هو يدفع فتاة ضعيفة هى (أنتيجونة) إلى مواجهة بغى الحاكم الطاغية على الشريعة وعلى الأعراف وعلى ذوى قرباه، ومن ثم مواجهة إرهابه وحكمه عليها بالموت إذ يدفنها حية فى الوقت الذى يرفض فيه دفن أخيها الميت الأمر الذى أخرج الكاهن الأكبر تيريزياس عن صمته ليواجه الحاكم الطاغية الذى يتظاهر بخشيته من الآلهة ويتقديسه للشرعة الدينية وهو من يبغى عليها وينتهك حرماتها:

تيريزياس: يا سادة طيبة أنا سلكنا معا الطريق ونحن إثنان أحدنا يرعى الآخر ولابد للأعمى من هاد يهديه الطريق.

كريون : ماذا وراءك أيها الكبير تيريزناس" .

إن هذه المفارقة فى مخاطبة الكاهن للجمع من سادة المدينة وعدم تلقيه ردا سوى من (طاغيتها). هذه المفارقة تكشف أو هى تشف عن المواجهة بين ممثلى السلطتين: السلطة الدينية والسلطة الدنيوية. الدين والحكم. فالحكم أو القرار هنا لرجل الدولة، السياسى. والمشورة والنصح لرجل الدين. الدين هنا وظيفته الهداية والإرشاد لا الحكم وكذلك تشف التورية البلاغية فى عبارة الكاهن (الأعمى) عن سخرية بالحاكم (المبصر) الذى عمى عن رؤية الق ار الصحيح أو الطريق القويم للحكم والتورية التى تضمنت الإشارة إلى أن الحكم شراكة بين رجل الدين ورجل السياسة" نحن إثنان أحدنا يرعى الآخر".

هو هنا لم يقل كل منا يرعى الآخر. ولكن واحد فقط هو الذى يرعى الثانى ومن المقطوع به عقلا أن الأعمى هو موضوع رعاية المبصر. وظاهر المعنى يؤدى بالفهم إلى التسليم بان الحاكم هو الذى يقود رجل الدين على إعتبار عاهة الكاهن (العمى) ولكن مستور المعنى يؤدى بالفهم إلى عكس ذلك تماما. وهذا ما فهمه كريون "وأدركه منذ الوهلة الأولى فهم أن الكاهن ينعته بعمى البصيرة، لذلك جاء رده عليه سابقا على رد أى من هؤلاء السادة أصحاب الرأى والمشورة فى الحكم (الكورس)* . الذين

---

* والكورس أشبه بالبرمان وهذه سمة من سمات الطبيعة الجدلية او الحوارية للحكم فى اليونان وإن كان القرار فرديا فى النهاية من صنع الحاكم المطلق وحده .

وجه لهم الكاهن خطابه في مبدأ كلامه فجاءه جواب فيه حدة وجفاء على لسان "كريون" الحاكم الفرد لإدراكه لما يرمى إليه كلامه عن هداية الأعمى ورعايته من شريكه على الدرب.

كريون: ماذا وراءك أيها الكبير تيريزياس " والكبير نعت يتضمن التوقير والإحترام كما يتضمن التخريف أيضا ففيه تورية أيضا.. إن كلا منهما يفهم الآخر خير فهم لذلك يخاطبه فى ندية ومقدرة من وراء حجاب معنوى تشف عنه ستائر الألفاظ.

تيريزياس : سأبين لك .. فأسمع لقارئ الغيب.

كريون : لم أعص لك رأيا من قبل

تيريزياس : وبذلك فمدينتك كالسفينة فى طريق قويم.

تيريزياس : عندى دليل على أنى أصبت خيرا

كريون : فأعلم بعدئذ أنك الآن على قدر عصيب".

ظاهر الأمر أن كريون الطاغية يحترم الشريعة ويسلم بالغيب ومن هنا كان خطاب تيرياس ردا على ما أبداه من إمتثال ظاهرى للشريعة من أن المدينة بفضل الإمتثال للدين (إمتثال النظام الحاكم للدين) فيه نجاته إلى بر الأمان خطاب الرجل ما يجده الحاكم الطاغية شهادة لنظام حكمه على الإستقامة والسداد وأن قراراته وأهمها قرار عدم دفن جثة بولونيس قد كان صحيحا. فبعد أن حصل على تأييد أعيان المدينة وأهل الرأى والمشورة فيها ها هو يتوهم بتأييد كبير كبراء رجال الدين لما أتخذه من قرارات فى هذا الشأن. ولكنه تناسى أن دوافع ممثل الدين بازاء أبطال الحاكم لشريعة دفن الميت والتمثيل بجثته على العكس تماما من دوافع أعيان المدينة الذين يشاركون كريون فى الحكم بالمشورة كما شاركوا أوديب وولده ايتيوكليس بعده، وشاركوا والد أوديب "لايوس" قبل ذلك بالمشورة فهم أهل مشورة لمن يجلس على كرسى الحكم بغض النظر عمن يكون من الأسرة الحاكمة أو عابرة سبيل وضعته الأقدار على الكرسى بعد مصادفة حله للغز(الهولة) الشهير.

رجل الدين تهمه الشريعة ولا يهتم من الحاكم سوى فى إقامته لشرع السماء فلا ضغينة بينه وبين أوديب لعلمه أن أوديب كان مقدرا له فعل الخطيئة وأن

أبناءه لا ذنب لهم كذلك حتى وإن كان أوديب مرتكبا للكبيرة مختدرا – وذلك ما لم يحدث – فإن حسابه ليس على رجل الدين كبيرا كان أم صغيرا. وإذا كان أوديب مرتكبا للخطيئة وفق قدر محتوم فإن كريون الحاكم الطاغية يرتكب الكبيرة أيضا بإرادته هو مناهضا لإرادة الآلهة. لذا وجب جهاده.

تيريزياس : هذا الغلام دليلي وأنا دليل الآخرين * والمدينة تعاني مرضا سببته بعقلك [1] .

* لاحظ قوله هنا" وأنا دليل الآخرين" في مقابل" ولابد للاعمى من هاد يهديه الطريق فهو دليل الآخرين وهاديهم ببصيرته الدينية ويكون الأعمى عندئذ في خطاب الكاهن هو الحاكم !!

[1] م، ن، ص ٥٤.

المبحث الثالث
الإعلام التفاوضى ودوره فى
مكافحة إرهاب الحاكم

إن مثل هذه المواجهة كان يمكن لها أن تتم بين رجل الدين ورجل الحكم على إنفراد ثم أن العلاقة بينهما علاقة شراكة .. كلاهما يحكم المدينة، هذا بعلمه الدينى وذاك بنسبه وأسرته ومالها من سلطة الوارثة وسلطان الإنتخاب أو الإختيار الذى تعمل به المدينة (تم أختيار أوديب من قبل لذكاء أبداه ولحكمه ظهرت منه مع أنه غريب. ولكن فى ظروف خاص وهو مقتل الملك. لقد إختاروه ملكا عليهم أو حاكما وأختاروه زوجا لأرملة الحاكم القتيل"لايوس" وما كان ذلك سوى إنصياع للأعراف وللتقاليد وقبل ذلك هى إرادة الغيب التى ينفذونها).

ما الذى يجعل رجل الدين يواجه الحاكم مواجهة علانية وما بينهما كان يحتم أن يتواجها أو يتكاشفا مكاشفة الشريك لشريكه :

أولا: لأن المسألة تتعلق بالشعيرة الدينية وهى مسالة تخص الناس جميعا فكان لابد من المواجهة العلنية حتى يكون الرأى الشرعى معلوما ومرعيا، ولا يصبح ما فعله الحاكم سنة يؤخذ بها.

ثانيا: إن فعلة الحاكم هنا هى فعلة إرهابية قصد بها تهديد الناس جميعا تهديدا مباشرا لذلك لابد من المواجهة العلنية لأبطال مفعول التهديد عند الناس ولطمأنتهم ونشر روح الأمن والسلام فى ربوعهم .

ثالثا : إظهار الفعالية الدينية حتى يشعر الناس أن للدين ضرورة فى حياتهم ودورا فاعلا فى تنظيمها وإشاعة العدل فلا يهملوه. إذا فالإعلام شرطا من شروط مكافحة الإرهاب تماما مثلما هو شرط فى قيامه لذلك كانت مواجهة كبير رجال الدين للحاكم علنية، ولم تراع ركن الشراكة المتضمنة فى أسلوب نظام الحكم. كما أنها كانت صريحة ومباشرة وعنيفة حتى تعلم قوة الدين وحجم مؤسسته فى المدينة ولردع بطش الحاكم:

"إن معابدنا ومذابح الضحايا قد إمتلأت بالطير الكاسر وكلاب الوحش التى مزقت جثه ابن أوديب إربا. إن الآلهة لا تقبل منا صلاة ولا ضحية ولا أفخاذ الضحايا المشتعلة ولا يرسل طائر صوتا مبشرا قد إمتلات بطونها بدهن دم بشرى فكر فى ذلك يا بنى.. إن الناس جميعا عرضة للخطأ، فإذا وقع الإنسان فى خطأ فالعاقل السعيد من لا يتمادى فى خطئه والتمادى فى الخطأ حماقة. أعف عن الميت ولا تشتد على جثه أى مروءة فى قتل من مات؟ قد دفعنى وفائى لك أن أوليك حسن نصحى. إن العلم ممن يحسن النصح أطيب شيء إن أتى النصح السديد بخير"[1].

تلك هى مهمة رجل الدين النصح والهداية بالتهديد والوعيد حينا وباللين والرجاء حينا فى أسلوب متوازن متزن لا يدخله شيء من الضعف ولا هو يستعرض عناصر القوة،ولكن لكل مقام مقال.

مكافحة الإرهاب بين التفاوض والمواجهة:

يلعب التفاوض دورا رئيسا فى عمليات الإرهاب ولقد أدى كبير رجال الدين هذا الدور بإقتدار فعرض المشكلة وعرض أبعادها وإقترح على الطرف الآخر حلا لها حتى لا تحدث المواجهة بين نظام الحكم بقسميه الدينى والقانون منتقلة من إطار الأسرة المالكة وإطار الشعب إلى مستوى آخر فيه عصيان للشرع مما يؤدى إلى بروز تناقض رئيسى بينهما:

كريون : يا أيها الشيخ الكبير إنكم جميعا قد جعلتمونى هدفا ترمونى ولم تعفونى من علم الغيب حتى أهلى قد باعونى وأقصونى منذ عهد بعيد. أكسبوا وأشتروا من سأرد ذهبها إن شئتم أو أجمعوا ذهب الهند لكنكم لن تدفنوا بولونيس ولو مزقته نسور زيوس لتطير به إلى عرش زيوس"[2].

أثمر التفاوض إذا عن إنفراج فى مسألة أخرى من مسائل الحكم لم تكن هى موضوع التفاوض وهى الحرية الإقتصادية والمزيد منها إنه يكشف لشعبه ولرجال الدين عن الحدود التى يسمح لهم بممارستها:

[1] م، ن، ص ص ٥٤ – ٥٥.

[2] م، ن، ص ص ٥٤ – ٥٥.

الحرية الإقتصادية في الشراء والبيع والكسب والإستحواز على الملكية والذهب في المجال الداخلي* وفي المجال الخارجي عن طريق التجارة وربما بطرق أخرى لا يستبعد أن يكون غزو بلد أجنبي مثل الهند. أما التدخل في المسالة السياسية فلا وألف لا وهل الشراكة في الحكم سوى الشراكة في إتخاذ القرار السياسي؟! إن نظام الحكم في أى إتجاه سياسي يقوم على التخطيط والإدارة لمسائل ثلاثة هي: المسألة الديمقراطية - المسألة الإقتصادية - المسألة الوطنية وكريون هنا يبطل مفعول المسألة الديمقراطية تماما مثلما تفعل الحكومات المعاصرة والشمولية منها على الوجه المخصوص وإن كانت دول الغرب الرأسمالي أيضا تتحايل من أجل أبطالها أو تهميشها .

على أن التفاوض لا يقف عند حدود توجه واحد. فلقد عبر حوار انتيجونة من قبل مع كريون عن وجه من وجوه التفاوض فلما لم يفلح عبر الكاهن عن الوجه الآخر، الوجه الديني ودوره في التفاوض من اجل حقن الدماء فلما لم يفلح هو الآخر كانت حدة التفاوض من خلال تفجر الصراع بين الحاكم وابنه بين الجديد النابع من صلب القديم نفسه.

مراحل التفاوض:

من المعلوم أن التفاوض يتم على مراحل متعددة ومتدرجة المستويات، وهذا ما نجده في مسألة تفاوض أطراف المعارضة لقرار الحاكم المستبد كريون إذ يبدأ التفاوض بالمواجهة الحادة وينتهي بالمواجهة الحادة. فالحدة تكون من طرفي النزاع الرئيسيين (انتيجونه) و(كريون) ثم تلين حدة التفاوض عن طريق الوساطة التي تلعب دورها (أسمينة) أختها و(هايمون) ولد "كريون" خطيب "أنتيجونه" ومن اللافت القول إن "أنتيجونة" وازعها ديني فيما فعلت فالأمر متعلق بصلة الرحم وتلك يحثنا عليها الدين، وهو متعلق كذلك بإقامة شعيرة دينية وكذلك كان أداء "تريزياس" كبير رجال الدين. فهو يؤدي دوره في تثبيت أركان الدين والحفاظ عليه. إذا فالمواجهة

* وكريون يقعد إن لهم أن يقبلوا رشوة انتيجونة لهم مع أن هذه الرشوة مماله ولكنهم مع ذلك لم يظفروا منه على عنو لها.

الحادة فى الجدل التفاوضى إنحصرت فى أسلوب التوجه الدينى (المؤمن ثم الموجه للإيمان):

أنتيجونة : هل تريد شيئا أكثر من أن تأخذونى وتقتلونى؟

كريون : أنا لا أريد فوق ذلك شيئا فهذا يكفينى: "[1].

هى تقصر إرادة قتلها على شخص الحاكم وهو يؤكد ذلك وكان بعد قتله لها يوجد شىء أبعد منه.

أنتيجونة : فما لك إذن تتردد؟ ليس فيما تقول شىء يرضينى لا أرضى الله أبدا عما تقول مثلما تسخط لى كل ما أفعل ومع ذلك لا أرى من مجد أمجد من أدفن أخى وشقيقى وهؤلاء جميعا لو تكلموا لأبدوا رضاهم عن عملى لكنهم عقد الخوف ألسنتهم عن الكلام. والحاكمون المتسلطون بالتيرانية لهم عند الحاكمين ميزة لا تنكر وهى أنهم يقولون ويفعلون ما يشتهون"[2].

هى إذن تحاول أن تؤلب ضده الشعب أهل شورى المدينة ولكن هيهات أن تنجح لأن الحق ليس هو الذى يدفعهم وإنما المصالح فهم شركاء فى الحكم من موقع الشورى غير الملزمة – هذا هو النظام الدينى – يقف عند الإشارة على الحاكم ولذلك يعيرها أهمية:

كريون : أأنت وحدك التى ترى هذا الرأى من دون الكادميين؟

أنتيجونة: أنهم يرون ما أرى لكنهم يكمون عنك أفواههم

كريون : وأنت أما تستحق أن تنفردى عليهم برأى؟

أنتيجونة : لا خزى فى أداء حق الله نحو ذوى أرحامنا.

كريون : ومن مات وهو يقاتله هل كان من ذوى أرحامك؟

أنتيجونة : أنهم من أم واحدة ومن أب واحد.

كريون : فلم لا ترعين الله وحقه فيما أوليناه من شرف؟

أنتيجونة : لو شهد هذا الميت فلن يشهد بما تقول.

---

[1] م.ن.

[2] م.ن.

كريون : وإذا أنزلته فى منزلة من التشريف لا تساوى منزلة أخيه الكافر بحق الله والوطن.

أنتيجونة : إنه لم يقض عبدا لعدو ولكنه أخ مات وهو يقاتل أخاه .

كريون : هل يستوى من يغزو وطنه ومن يقف ليدافع عن وطنه.

أنتيجونة : إن دار الأخوة سنت قوانينها بالعدل وهما لديها سيان.

كريون: هل يستوى الخبيث والطيب؟

إنتيجونة : من يدرى بأى قدر تقدر آراؤك بين الموتى .

كريون: لا يكون عدوى صديقى أبداً حتى بعد الموت.

أنتيجونة : لا شأن لى بالعداوة فقد فطرت بفطرتى على الحب.

كريون: أذهبى إذن إلى ديار الموتى وأحبى الموتى إن كانت سجيتك الحب. أما أنا فلن تحكمنى أنثى مادمت حيا"[1] .

فالغرض من نفاوض "كريون" مع "أنتيجونة" قد كان بناء على رغبة كريون نفسه وما كان ذلك عن رغبة فى إيجاد حل وسط يرضى أطراف التفاوض حيث أن ذلك هو الهدف من التفاوض غير أن هدفه قد كان كوسيلة للتأكد من عزم النوايا ومن عزمه فى أتخاذ قراره ومدى عزمها وإيمانها بما أقدمت عليه، ثم إن ما فعلته هو فى صالحه ليتخلص منها فهى صاحبة رأى قوى فيه خطر على حكمه الفردى.

التفاوض الإعلامى عبر وسيط:

أما المرحلة الثانية من المفاوضات فقد بدأت بعد ذلك من خلال تدخل أسمينة وتدخل "هيمون" أى أنها تمت بمبادرة من ذوى القربى المقربين أو بوسيط:

كريون : إنى أقول إن هاتين البنتين قد ذهب عقلهما. أحداهما قد فقدت عقلها لساعتها وولدت الأخرى بغير عقل.

أسمينة: صدقت يا صاحب الجلالة إن عقل الإنسان الذى نبت مع حياته يزول فى المصائب ولا يبقى.

كريون : كما ذهب عقلك حينما أخترت أن ترتكبى شرور الأشرار.

أسمينة : كيف أحتمل الحياة بغيرها.

---

(1) م، ن، ص ص ٣٧ – ٣٨.

كريون : لا تذكريها فقد إنتهت .

أسمينة : أتقتل خطيبة إبنك.

كريون : فى الأرض حرث خصيب غيرها .

أسمينة: لم يكن ذلك عهدهما الذى تعاهدا عليه.

كريون: إنى أكره أن أزوج أبنائى من نساء السوء.

أسمينة: هايمون يا أعز عزيز إن أباك لا يحفل بك.

كريون : أنك تؤليننى بهذا الزواج"

أسمينة : أتحرم ولدك من عروسه؟

كريون: إن الموت هو الذى يفصم عرى هذا الزواج.

منشد الكورس: قضى فيما يظهر وقضى عليها أن تموت[1] .

إن الضغط على الجانب الأبوى والعاطفى كان يمكن أن يفلح لـو أن أسمينـة قد فاوضت كريون الخال والأب فيما بينهما وليس أمـام حشـد مستشـاريه(الكـورس) فاستعمال العاطفية والعطف كان يمكـن أن يفلـح لـو أن أسمينـة قـد فـاوضت كريـون الخال والأب فيما بينهما وليس أمام حشد مستشاريه (الكورس) فالإسـتمالة العاطفيـة للطاغية إن حاولها صاحبها أمام الملأ وعلى مشهد من الـرأى العـام والإعـلام فشـلت لأن فى تراجعه على مشهد من الرأى العام فيــه ـس لكبريائـه خشـية ان يقـال قـد خضع لأنثى وهو القائل صراحة وفى حـدة: " أمـا أنـا فلـن تحكمنـى أنثـى مـادمت حيا".

إذا فقد نسفت علانية التفاوض بين أطراف النزاع من ذووى القربى المقربـين لوجود قرار مبدئى من الحاكم (بعدم الخضوع لأنثى فى حكمه مادام حيا) من ناحيـة وإعلانه ذلك على الملأ نفسه الذين تتم عملية التفاوض الإعلامى فى وجودهم وكذلـك سلبية الناس (الكورس) وميلهم للإنتهاء مـن الأمـر وليكـن الخـلاص مـن بقيـة أسـرة أوديب مهمة تشغلهم، فلو لم يقطع (منشد الكورس) على المتفاوضين حوار تفاوضـهما الذى يدى أقرب إلى المعاتبة لما أرتد علـى كريـون قـراره السـابق بـالموت دون رجعـة فيه :

---

[1] م، ن ، ص ص ٤٠ – ٤١.

منشد الكورس: قضى الأمر فينا يظهر وقضى عليها أن تموت.

هذا هو التعليق الأخبارى.

إنهم أشبه بهيئة المحلفين فى القضاء الغربى وهم يقررون الحكم عليها بالموت غير أن الحكم هنا لم يكن لحيثيات رتبها هؤلاء المحلفون فى (هيئة الكورس) ولكن ترتيبا على قدر محتوم قدر الغيب فكأن الغيب يريد بتلك القتلة الجماعية لبيت أوديب أن يرهب ذويه وذريته، ويرهب كل من تسول له نفسه من البشر الخروج على نظام القدر أو تحدى إرادة الآلهة. من هنا يتحول كلام (الكورس) غالبا إلى الندب وإلى الدوران حول القرار وليس اتخاذه وتلك هى مهمة الاستشارة لأنها تضع عينها على المصلحة والنفع.

والقرار السياسى على كل حال لا يصدر دون توافر ركنين أساسيين قبل إنجازه وهما:

توافر الشرط الذاتى: إرادة الحاكم وعزمه واستعداده لتحمل النتائج.

توافر الشرط الموضوعى: تأكده من مؤازرة الرأى العام لهذا القرار حالة صدروه بما تصله من معلومات استطلاع للرأى العام بعد أن يعمل رجاله عملهم من اجل التمهيد للقرار وتكوين رأى عام حوله قبل صدروه. وذلك ما يجعل كريون يقف عند رأيه المتعسف بل إنه يعلن بصلف:

كريون: إنى وإياك متفقان"[1] ردا على ما قرره منشد الكورس بقوله "قضى الأمر فينا يظهر عليها أن تموت".

فلولا أن كريون قد تحقق من توافر الشرط الموضوعى لقراره بموت معارضته التى أدرك هو والكورس (الرأى العام) خطورتها وتأهلها بفعلتها لتولى *العرش مما يهدد مصالح كريون (الحاكم) القائم ومصالح مستشاريه (الكورس) لما أعلن على الملأ أتفاقه مع منشد الكورس أو (رئيس البرلمان) الذى تقنع بقناع رئيس الكورس!!.

---

[1] م.ن، ص ٤١.

* لو كان مسموحا لامرأة أن تحكم وهو أمر مستهجن لدى الأمم القديمة فقد حكمت حتشبوت المملكة الفرعونية فى زى الرجال وحكمت شجرة الدر فى مصر خلف رجل،ولم تنجح كيلوباترا ملكة دون مؤازرة قيصر ومن بعده زوجها الثانى أنطونيو.

لذلك طرق الحديد وهو حام فحول الإستشارة إلى قرار تنفيذى:

كريون: إنى وإياك متفقان (يخاطب خدامه) لا تؤخر بعدئذ أخلو هذا البيت أيها الخدم وقيدوا هاتين البنيتين بغير هواده فإن ذوى الجنان الثابت قد يفرون من الموت إذا دنا منهم"[1] .

إذا فالشرط الذاتى قائم فى عزمه وحزم رأيه وتصميمه واستعداداته فى تحقيق قراره والشرط الموضوعى ماثل فى تبريرات أهل الرأى (الكورس) والقائهم بتبعه تنفيذ القرار على الإرادة الإلهية والقدر المحتوم بهلاك ذرية بيت أوديب فكريون يعلق تبعه قراره على أهل الحل والعقد (الكورس) وهم يعلقون تبعته على الغيب والقدر:

الكورس: الذين لم يذق حياتهم كؤوس البلاء أولئك هم السعداء والذين تزلزل بيوتهم يد الله لا تذر من ذريتهم أحداً مهما كثرت، كمثل البحر.إذا إنتفخ اليم بريح تراقيه كسح قاع البحر المظلم وقلبت رماله من كل صوب وزمجر بتلاطم شواثه زمجرة كالعويل.

وكذلك ترى بيت اللابداكيين تتعاقب عليه المحن منذ القدم ولا تعفو عن جيل فقد دب فيهم هلاك من عند الله لا يكف يده عنهم . والآن طلع على آخر ذرية أوديب بارقة من أمل ما لبثت أن انقلبت دماء وترابا وضلالة وانتقاما" [2] .

إنهم لا يعلنون بذلك عن إيمانهم بالقضاء والقدر فهم ليسوا أكثر إيمانا من كبير رجال الدين فى بلادهم وقد وقف يرد الحاكم عن قراره فيما سوف نعرض له - ولكنهم يحكمون مصالحهم ويتخفون خلف قناع القدر .

"أى الناس مهما كبر يستطيع أن يرد قوة زيوس وسلطانه؟ النوم الذى تشيخ به الحياة وشهور الآلهة التى لا تحصى لا تقلل من قوتك يا زيوس إنك تملك سلطانك زمانا لا يعتريه المشيب فوق ضياء الأولب الساطع بقانون لا تبديل له فيما كان من الدهر وما يأتى من الأيام. أما حياة البشر الهالكين فلا تكاد تزدهر وتنمو

---

[1] م، ن، ص ٤١.

[2] م، ن، ص ٤١.

سعادتهم نموا كبيرا حتى يبلغ الشفاء.. الأمل الذى يراود النفوس كثيرا قد ينفع قوما وقد يضل أقواما بما يملى عليهم من عبث الشهوات وهو يراود الإنسان الذى لا يعلم شيئا قبل أن يمشى الإنسان بقدميه على النار المحرقة . القول المأثور حكمة إن من يعاقبه الله يرى الخبيث فيحسبه طيبا وقد تزدهر حينا قليلا قبل أن ينزل به البلاء"[1] .

هكذا تبدو المراوغة والتشبيهات والأساليب البلاغية لتصور تصويرا فنيا طبيعة الدوران بعيدا عن صلب الموضوع. وتلك هى أساليب محترفى السياسة فى المجالس واللجان: الدوران حول القرار وجملة من التبريرات والصياغة البيروقراطية والفذلكة الإعلامية – ديماجوجية لا حدود لها تردد أقوالا كبيرة لا تفعل منها شيئا بل هى غير قادرة على فعل أى شىء فى أى إتجاه. غير أن ذلك الأسلوب يساعد الحاكم المستبد دون شك فى إتخاذه قراراته الباطشة معلقا تبعه قراره على هؤلاء المستشارين (الكورس).

التفاوض الإعلامى عبر وسيط أكثر قربا:

وتتدرج سبل التفاوض الإعلامى فى الحدث المسرحى الذى يعرض لموضوع إرهاب الحاكم وبغيه، تماما مثلما يتدرج أسلوب التفاوض الإعلامى مع جماعة إرهابية فى عصرنا وفى مجتمعنا وهو أسلوب مبنى على التفاوض حول إنهاء العملية فى مقابل محدد يمكن القبول به كما يمكن تنفيذه.

وكلما كان المفاوض أكثر قربا من فهم طبيعة العضو الآخر فى التفاوض من خلال معلومات دقيقة تصله عن ذلك الآخر كلما كانت مهمته أكثر قربا إلى سبيل النجاح لذلك جاء دور "هايمون" الابن الأصغر لكريون وهو خطيب أنتيجونة . وهذه الأدوار وفق ترتيبها الزمنى المتتابع والمتناسب مع مراحل التفاوض قد إقتضته براعة الكاتب وتمكنه من فنه وإحاطته بطبيعة النفس البشرية ودراسته العميقة لشخصية الحاكم المتسلط الطاغية وصلابة قرارها وقوة بطشها وتماديها اللانهائى فى مد حبل التسلط إلى منتهاه. لذلك جاء دور وساطة الابن الصغير المحبب إلى الأب دائما وإن كان تسلط الأب يقطع عليه مبادرته حتى يحرمه من إظهار كرامته عند أبيه خوفا

---

[1] م، ن ، ص ٤٢.

من أن يجذبه حب الأب لآخر أبنائه من منطقة نفوذه التى يطلق منـها قـرار بطشـه إلى منطقة نفوذ آخر الأبناء التى إن دخلها الأب فلا خروج له ٌمنها مالم يتحقق لآخر الأبناء ما يعبر عـن كرامتـه عنـد أبيـه وعظمـة حـب الأب لابنـه فيكـون العفـو عـن أنتيجونة هو آخر قراراته فى رحاب حبه لولده الصغير. تدرك نفس كريـون الباطشـة القاسية ذلك كله فى لمحة يقرر بعدها مبـادرة ابنـه الهجوميـة حتـى يشـل جاذبيـة تأثيره العاطفى عليه:

كريون:... يابنى هل أتاك حديث ما قضينا فى عروسك؟ إنـا قضينـا عليـها قضـاء مبرما فحضرت محنقا على أبيك أم نحن مهما فعلنا أحبابك؟ [1].

هذا المدخل الإستفهامى الإستدراجى ... الذى يستخدم فيه الأب كل دهائـه وحيله وخبراته الحياتية فى دهاليز السياسة حين كـان أوديـب يصـارع قـدره وقـدر أسرته وقدر شعبه كان كريون شقيق زوجة أوديب وخاله فى الوقت نفسه قابعا فـى دهاليز القصر قابعا عند العرش تحت قدمـى أوديـب (المتورمتـين) فـى إنتظـار خـلاء كرسى العرش بعد ولفظه لأوديب ولولديه ليقفز علـى ذلـك العـرش وقـد أدرك منشـد الكورس ذلك حين قال تعقيبا على قرار سوق أنتيجونة نحو حتفها المحتوم لينصفـها بالقول المعنوى:

"من البر إيتاء حق الله والتقوى،"

ولكنه يؤيد قرار كريون بقتلها بالفعل مبررا ذلك بأن كبرياءهـا سـبب موتـها "من البر إيتاء حق الله والتقوى، ولكن ذوى السلطان لا يحلون لأحد أن يعتدى على سلطانهم: إن الذى ضيعك كبريـاؤك التـى لا تستشـير إلا نفسـها"[2]. وهـذا يعكـس تذبذب (الكورس) تذبذب الرأى العام (فى مستوى الصفـوة مـن أهـل الحـل والعقد) وكذلك الرأى العام الغالب فى المجتمع .. فهو يحيى فـى أنتيجونـة إيتاءهـا " حـق الله والتقوى" وهو يلومها بسبب كبريائها مع أن كبرياءها تأسست على إيتائها لحـق الله وللتقوى. وهم يأخذون عليها هذا الكبرياء الذى لا يدعها لتستمع لأقوال الغـير. ناسين أنهم أيضا يتعاملون برضاء تام وخنوع للحاكم الذى لا عنايـة لـه إلا بكبريائـه

---

[1] م، ن.

[2] م، ن، ص ٥.

وغطرسته التى لا تدع له فرصة لإستشارة هؤلاء الذين تجمعوا حوله (الكورس نفسه) فكبرياؤها مثل كبريائه لا يستشير أى منهما إلا نفسه. غير أن الإختلاف بين كبرياء الحاكم المطلق (كريون) والكبرياء المعارض لـه (أنتيجونـه) أن كبرياءه كبرياء الطاغية فى حين كبرياءها أن كبرياء المؤمن المجاهد، والفرق كبير بين الطاغية ومن يجاهده من اجل العقيدة ونصرتها حين بغى الطاغية على تلك العقيدة.

لذلك سلط الله عليه ابنه الصغير وهو أحب شىء إليه إذ تدرج أسلوب مفاوضته له للرجوع إلى الحق من حدود آداب الحوار بين الإبن وأبيه إلى حدود التسفيه والاتهام.

التفاوض ومستوياته الموضوعية والفنية:

إن ملاحظة أسلوب التكبر الذى يستخدمه كريون حتى مع ابنه المحبوب.

"هايمون" إنا قضينا عليها قضاء مبرما".

يحدد مسار رد الولد على أبيه ويقيده فى إطار التابع ليس من الناحية الأخلاقية التى تفرض آداب المواجهة بين الابن والأب فحسب ولكن من الناحية الرسمية البيروقراطية الواجب قيامها بين الحاكم المتسلط، والمحكوم الخانع أو الذى يجب أن يكون خانعا لا يبدى غير السمع والطاعة فهو مقيد بالسمع والطاعة للحاكم بوصفه والده وهو مقيد بالسمع والطاعة للحاكم بوصفه حاكمه:

هايمون: يا أبتى إنى ولدت وأنت تؤدبنى بأحسن النصح وستجدنى مطيع النصح وما يعدل حسن ظنك بى أى زواج.

كريون: وكذلك يابنى أن تحفظ فى صدرك انه ليس بعد رأى الوالد رأى .. ولماذا يتمنى الرجال أن يتزوجوا وينجبوا ذرية مطيعة؟ لتنتقم ذريتهم المطيعة من أعدائهم بما ينزلون بهم من عقاب ويكونوا أصدقاء أبيهم كما فعل أبوهم ومن خلف ذرية من الخائبين هل يقال إلا أنه خلف لنفسه آلاما وأبناء - يشمتون فيه أعداءه - فلا تنبذ هذه الأفكار وتتبع الهوى من اجل امرأة - وأعلم أن من تزوج امرأة سوء فلن يجد لديها إلا لقاء فاترا هل مس الإنسان قرح اكبر من صديق السوء؟ أبصق هذه المرأة وأرسلها إلى الجحيم لتتزوج فى الجحيم من تشاء. وقد أخذناها علانية وهى وحدها من دون

أهل المدينة أجمعين، وهى عاصية ثائرة. لن أعلن على الملأ المدينة إنى كاذب بل سأقتلها. دعها تنادى زيوس رب أسرتها. فإذا كانت الفوضى من شيمة أهلى، وإذا كنت أنا الذى أعذبها فمن حق الغريب أن يرتكبها، ومن كان فى بيته رجلا حازما كان فى سياسة المدينة رجلا صالحا ومن خرق قوانين المدينة وظن أنه أعلم من حكامها فلن ينال من الحمد عندى شيئا، وإذا نصبت المدينة رجلا فيجب طاعته فى كل صغيرة وكبيرة فى الحق وغير الحق، ومن أحسن الطاعة إستيقنت فى حسن حكومته إن حكم، وإذا أمر بأن يقف فى صف للقتال مكث شجاعا أمينا. إن عصيان الحكومة شر معصية هدامه للمدائن والبيوت..."[1].

لقد إلتزم هايمون بالصمت طوال خطبة أبيه الحاكم الذى راح يخطب كما لو كان يخاطب حشداً من جنده، وما كان ذلك إلا تأدبا من هايمون فهو يحسن أدب الاستماع كما إنه بوصفه طرفاً فى التفاوض والشفاعة لأنتيجونة ليس بوصفه خطيبها المحب فحسب ولكن بوصفه شريكا فى الحكم فهو ابن الملك وبوصفه محبا لأبيه ومحبا لوطنه والمحب يخشى زلل أحبائه ولقد زل أبوه حاكما إذ استبد وطغى وبغى وتخطى شرع السماء نصرا لقانونه الوضعى كما أنه بذلك يعرض الأسرة المالكة للانقسام ويعرض ملكه ووطنه للخطر الذى يمكن أن يحدثه التذمر. لذلك كله كان صريحا مع والده فصيحا فى عرض الموضوع،ولكن مع تدرج فى اختيار الألفاظ التى تناسب الرد فى مثل هذا الظرف وأمام جبروت الحاكم هو ينتقل من كونه ابنا مطيعا حذرا فى لفظه مع والده وفى وقوفه أمامه إلى معارض لرأيه، مقتد بقراره:

هايمون: يا أبتى إن الآلهة وهبت الإنسان العقل وهو أغلى وأعز ما يملكه الإنسان..

حاشا لله أن أقول لك إنك لم تصب فيما قلت رشدا. لا أستطيع أن أقولها. قد يصيب الآخرون الرأى إنى بسجيتى أهتم بما يقول القائلون عنك وما يأتمر المؤتمرون بك وما يلومونك فيه من شىء إن أبناء الشعب يخافونك إن قالوا قولا لا تحب أنت أن تسمعه أما أنا فإنى أستطيع أن أسمعهم فى سرار نجواهم. إن المدينة جميعا ترثى لهذه الفتاه العظيمة

---

[1] م، ن، ص ص ٤٢ – ٤٣.

إنهم يقولون إنها من دون نساء العالمين أحق بأشرف الجزاء وأحق ألا تجزى هذا الجزاء المنكر على أمجد ما فعله إنسان. ماذا فعلت؟ ألا توارى أخاها الذى سقط فى القتال حتى لا يكون فريسة لكلاب الوحش والطير؟ أليس جزاؤها أن تتوج بتاج من ذهب. هذا هو سر نجواهم لست أجد خيرا أعز من أن يوفقك الله بأبى وهل وجد البنون زينة أعز من مجد آبائهم؟ وهل أصاب الآباء خيرا أكبر من مجد أبيهم؟ لا ؟ لا تتعصب لنظرية واحدة وهى: أن ما تقول أنت هو الصواب وحده من دون العالمين والذين يحسبون أنهم وحدهم هم الحكماء ولهم من البيان ما ليس لأحد فإذا نفذت إلى ضمائرهم وجدتهم فارغين. والرجل إن كان عاقلا لا يعيبه أن يتعلم كثيرا وهو لا يتعصب لرأى يتمادى إلى غير حد فى تعصبه أنظر إلى الشجرة فى مجرى السيل الجارف فالشجرة التى تلين تبقى والشجرة الجامدة أى التى لا تنثنى تقتلع من جذورها.." [1].

لقد وصف الولد أباه بصفات الإرهابى فقال له إنك متعصب وإنك تظن نفسك محيطا بكل شىء وإن ما يصدر عنك إنما هو الصواب والجميع مخطئون وإنك تدعى ملكيتك للحقيقة دون العالمين وأنت قليل العقل وتقديرك للأمور خاطىء وأنت ظالم ومخالف لشريعة السماء بل محارب لها. وهل الإرهابى يتصف بغير هذا؟! إن النقاش يبدأ بالاحترام والتقدير من الولد لأبيه وينتهى بهما أيضا ولكن ما بينهما هو الحق فى مباشرة وحدة لابد منها فصديقك من يصدقك القول لا من يكذب عليك ويخدعك. لذلك فإن قول هايمون يجد قبولا عند الهايمون يجد قبولا عند الكورس (المستشارين):

الكورس: الرأى فى قلبك وأرجع عن حكمك، وإذا رجح رأيى على صغرى فإن المرء بعلمه الكبير يبلغ ما يبلغه الكبير وإذ لم يجز ذلك فالخير أن نتعلم ممن يحسنون الرأى.

---

(1) م. ن ص ص ٤٤ – ٤٥.

الكورس: يا مولانا ما ضرك أن تتعلم منه إن أحسن الرأى وتعلم انت منه كلاكما قال فأحسن"[1].

ومع أن كل طرف من أطراف التفاوض قد عرض وواجه وفند رأى غيره ودلل على رجاحة رأيه وقوة حجته ومثل خير تمثيل لموقفه من القضية المزدوجة التى تشكل.

مجمل الصراع فى الحدث المسرحى حيث يدور الصراع بين قانون السماء والقانون الوضعى فيتمثل قانون السماء فى أنتيجونة وخلفها أسمينة وهايمون وشعب طيبة والكاهن الأكبر ويمثل القانون الوضعى كريون منفردا بينما يقف طورس المستشارين موقفا وسطا إذ يعلنون عن تأييدهم لقرار كريون الحاكم المطلق على طيبة بأبطال شعيرة دفن إبن أخته – من ابن أخته الذى تزوج بها وهى أمه – بحتمية غيبية لا يد له فيها ولا رأى، ويسرون الرفض والاستنكار فى نفوسهم إلا أن كل طرف مازال عند رأيه ولم يصل التفاوض إلى شىء بل استحال الحوار إلى نقاش والنقاش إلى هجوم قولى متبادل أقرب ما يكون للدعاية والدعاية المضادة عبر إذاعتين لبلدين فى حالة حرب.

---

[1] م.ن.ص ٤٥.

المبحث الرابع
أسلوب الاقتحام باستخدام الدعاية المباشرة والتشهير عن طريق التحقيق الدارمى والروح السياسى

كريون : أبعد ما بلغنا من الكبر عتيا نتعلم الحكمة من صبى فى سنة؟

هايمون : إلا فى الحق والعدل فالعبرة ليست بصغر السن وإنما العبرة بالفائدة المحققة.

كريون : هل الفائدة المحققة أن نكرم العصاه؟

هايمون : إنى لم ادعك لتكريم الأشرار *.

كريون : وهى ألم نأخذها متلبسة بهذه الإثم؟

هايمون : لايرى هذا الرأى الملأ من أهل طيبة.

كريون : هل تأمرنى المدينة بما نفعل ؟

هايمون : آلا تراك تتكلم كما يتكلم الغر الصغير؟ **

كريون : أبنفسى أم بغيرى أحكم هذه البلاد؟

هايمون : المدينة ليست مدينة إن كانت ملكا لرجل واحد.

كريون : أليست المدينة ملكا لحاكمها؟

هايمون : إذا أحببت أن تحكم أرضا وحدك فلا تحكم إلا القفار.

كريون : هذا الولد الصغير يظهر أنه نصير الفتاة.

هايمون : لو كنت أنت امرأة فإنى لا أهتم إلا بك.

كريون : يا شر البنين أتعارض أباك وتخاصمه؟

هايمون : أو لن أرك تتجاوز عن الحق؟

---

* هايمون لا يرى أن من يخالف رأيا أو قرارا للحاكم يعد شرا وكربون يراه إثما فى حين أن هايمون يرى أن رأى أهل طيبة رأى الشعب هو الصحيح فى حين يرى كريون من جهة نظر الحاكم المستبد أن الحاكم هو الذى يأمر شعبه ولا ينتظر الأمر من الشعب فيحدد سمات الحاكم الديكتاتور التى تطابق حالة .

** يتحول هنا النقاش إلى تطاول وردح سياسى حيث المنطق معكوس عند كريون

كريون : هل أخطىء إن راعيت حرمات حكمي.

هايمون : إنك لا ترعى حرمات الحكم إن دست على حرمات الآلهة .

كريون : يا فاسد الأخلاق يا تابع المرأة.

هايمون : لن تأخذنى أبدا بنقيصة.

كريون : إن كلامك دفاع عنها.

هايمون : إنى أدافع عنك وعن نفسى وعن آلهة الآخرة.

كريون : هذه الفتاة لن تتزوجها حية.

هايمون : إنها إن ماتت فتحدث ميتا يموت معها.

كريون : أتجرأ على أن تهددنى.

هايمون : وأى تهديد فى الرد على حجتك الفارغة؟

كريون : ستندم على هذه الأفكار وأنت فارغ لا عقل لك .

هايمون : أتريد أن تتكلم ولا تسمع جوابا؟

كريون : يا عبد المرأة إنك تضايقنى بثرثرتك!

هايمون : لو لم تكن أبى لرميتك بالسفاهة[1] .

إن فى تجازو الكبير عن الحق ما يدعو الصغير إلى التطاول على الكبير. والحدث الذى عرضناه هو على المستويات الد ابلية تاريخيا وإجتماعية ونفسيا وإعلاميا سمات إقتحام شبيه بإقتحام أحد فدائى فرقة خاصة تعمل على تخليص الرهينة من بين يدى مختطفها الإرهابى بعد فشل أسلوب التفاوض فى تحقيق ذلك المر وللدلالة على صحة ذلك نعرض لأسلوب التفاوض فى عملية إرهابية ولعملية استعداد لاقتحام تالية عليه بعد فشل التفاوض.

وإذا كانت طرق التأمين الوقائية تشكل العملية الأولى على طريق تجنب الإرهاب أو مكافحته، فإن ما فعله كل من (هايمون)؛ تيريزياس: الكاهن الأكبر) يعد أسلوبا من أساليب الوقاية من تفجر الإرهاب. فهايمون ينطلق فى تفاوضه مع كريون محصنا من ناحيتين: (الوقاية العاطفية): حيث لم يبد متعاطفا مع كريون بوصفه أباه أو مع أنتيجونة بصفتها خطيبته وكذلك (الوقاية النظامية): حيث لم

---

(1) م.ن ص ص ٤٦ - ٤٧.

يقف فى صف كريون بوصفه شريكا له فى الحكم تبعا لنظام الوراثة ولكنه وقف معارضا له كما أن هايمون فى وقفته الوجاهية تلك لم يقف دون إستعدادات معلوماتية فلقد جمع من المعلومات ما يكفى إذ هو خبير بأبيه وبتوجهاته فى أسلوب الحكم وهو خبير بإشكالية قراره بإبطال شعيرة الدفن لابن أخته بولونيس وتعارض هذا القرار الوضعى مع الشريعة السماوية إلى جانب جمعه للمعلومات الكافية عن رأى الشعب بعيدا عن مستشارى الحكم ورجال السياسة (الكورس) وتلك أولى الخطوات التى يتخذها العاملون على طريق مكافحة الإرهاب فى عصرنا يقول "صن تزو": "ليس هناك ما يدعو إلى أن تخاف من نتائج مائة معركة وإذا عرفت نفسك ولم تعرف العدو فإنك سوف تقاسى من هزيمة مقابل إنتصار وإذا لم تعرف نفسك ولم تعرف العدو فإنك أحمق وسوف تواجه الهزيمة فى كل معركة : ويعلق صلاح نصر على قاله(صن تزو) بقوله: (إن نصيحة "صن تزو" لا تزال إلى اليوم سليمة كعهدها منذ ٥٠٠ عام ق . م"[1].

ولقد أهمل " كريون" معرفة نفسه، كما أهمل معرفة عدوه. لم تكن أنتيجونة ولا أسمينة ولا هايمون ولا شعب طيبة اعداؤه .. فلقد كانت السماء هى العدو الذى يقف له ولشدة حمقه لم يرد أن يعرف أنه يعادى شريعة السماء بل راح يفضح من يرشده إلى تعاليمها يفضح تحالفه مع رجل الدين الذى وجد فى حمقه تهديدا للنظام نفسه:

كريون: إن كل قارئى الغيب قوم يحبون المال.

تيريوياس: والحاكم المستبد يحب المال الحرام *.

كريون: ألا تعلم أنك تخاطب سادة المدينة.

تيريزياس: إنى أعلم ذلك إنك لم تنقذ هذه المدينة إلا بهدايتى.

كريون : أنت نبى عالم ولكنك تحب أن تظلم.

تيريزياس: إنك تثيرنى لأقول لك ما خفى فى قلبى .

---

(1) راجع صلاح نصر، الحرب النفسية – معركة الكلمة والمعتقدات – ط٢، بيروت، منشورات الوطن العربى ١٩٨٣.

* فكأنه يعترف بحبه للمال يزكيه عن الحرام فهو لا يملك خزائن الدولة ولكن يتقاضى أجر النصيحة. بيروت، منشورات الوطن العربى، ١٩٨٣.

كريون : الفظ .. ولكن لا تقل شيئا إبتغاء المال.

تيريوياس: وكذلك ترى أنى أحدثك عن مصيرك إبتغاء أجر.

كريون : أعلم أنك لن تغير رأيى"[1] .

لقد تحامق كريون وصعد الصراع بينه وبين حليفه الطبيعى ممثل الدين وكبير مرشديه، ليصبح صراعا أساسيا بدلا من وقوفه عند المستوى الثانوى أو المرحلى ولم يدرك أبدا أن إبطال قيمة دينية ومحاولة نفيها إلى العدم بعيدا عن معتقدات الناس إنما هو أيضا نفى لدور رجل الدين. فإذا لم يجد الدين بين النظام وبين الحكام والناس تقديسا فكيف سيقدس الناس دور رجل الدين وما سبب وجوده بينهم إنها معركة فاصلة بين تيريزياس كبير الكهنة وبين كريون الحاكم الطاغية الباغى على الدين، كذلك أعلن قرار الحرب المقدسة عليه فانذره بحرب السماء له :

تيريزياس: وإذن فأعلم علم اليقين إنك لن تمر عليك دورات الشمس المتلاحقة زمانا طويلا حتى تفدى الشمس بالنفس وتفدى كل ميت بميت من أهلك. فقد ألقيت فى باطن الأرض من كان حيا عليها وقبرت نفسا حيه بغير حق وتركت على وجه الأرض فى العراء ميتا شقيا محروما من حق الدفن ومن رحمة الآلهة .. وهذا لا يحل لك ولا يحل لآلهة السماء وقد إرتكبت أنت ما حرم الله عليك. آلهة الانتقام وآلهة الموتى التى لا تبقى ولا تذر قائمة لك بالمرصاد حتى تقع فى نفس الشر الذى أوقعت الناس فيه فمدر إذن أنى أقول ذلك حبا فى المال. سترتفع فى دارك صيحات النساء والرجال بعد حين قليل وستهب عليك عداوة المدائن جميعا التى مزقت الكلاب أشلاء أبنائها وقطعتها الوحوش إربا وحملتها الطير أشلاء عفنه فوق المدينة. الآن تتوجع لأنى رميتك كالرامى بسهامى حينما أشتد بى الغضب ولن تنجو من لهب السهام.

هيا يا بنى قدنى إلى دارى ودعه يلفظ غضبه على من هم أصغر سنا منى، وليتعلم أن يمسك عليه لسانا حكيما أعقل مما يحمل الأن فى رأسه"[2] .

---

[1] سوفوكليس، م، ن ص ٥٦.

[2] م، ن، ص ص ٥٦ – ٥٧.

خلاصة الفصل

ناقش هذا الفصل فى عدد من المباحث عددًا من قضايا الإرهاب وصوره المقدرة من الغيب حتى يسلم البشر بالقضاء والقدر فتكون الطاعة التامة لحكم الله والانصياع لأمره وذلك من خلال عدد من المباحث على النحو الآتى:

١-المبحث الأول: إرهاب الغيب فى مسرحية أوديب:

أسبابه: التهديد المباشر والمستمر للأنفس وللأموال.

صوره: ارتكاب المحارم؛ قتل الابن لأبيه وزواجه من أمه.

٢-المبحث الثانى: أنتيجونة ومجاهدة البغى دفاعاً عن العقيدة :

أسبابه: أبطال الحاكم لشريعة السماء بأبطاله شعيرة دفن ابن أخته.

أهدافه: الحكم بشريعة السماء.

صوره: المواجهة تطبيقا لشعار "لا طاعة لمخلوق فى معصية الخالق"

والحكم عليها بان تدفن حية فى حين يترك الميت فى العراء للوحوش والطير الكواسر.

وناقش فى هذا المبحث ما يأتى:

الدوافع السلبية لأهل الرأى فى مواجهة الحاكم المستبد وهى على النحو الآتى:

أ- إن الصراع بين أفراد الأسرة المالكة ليس ثانويًا.

ب- إن الإرهاب واقع من رأس الأسرة المالكة على أفراد أسرته وليس على الشعب.

ج- إن من وقع عليه الإرهاب إستعدى جيشا أجنبيا لغزو بلاده وقتل أخيه ونفسه.

د- صورة الإرهاب ماثله فى إبطال الحاكم لشعيره دفن ميت واحد عن أهله وهو إرهاب ضد السماء والآلهة وهى كفيلة بمقاومته من يتحداها وردعه.

هـ - ما جرى على شعب طيبة من مواقف مخالفة للشريعة فيما كان من أمر أوديب فيه ما يصرف الناس عن ذويه حين تستباح حرماتهم.

ح - فكرة الخلاص من كل أثر من أثار أوديب حتى أن الجند من الطرفين يلقون السلاح ويتركون ولدى أوديب يتقاتلان حتى الموت دون تدخل:

٣- المبحث الثالث: الإعلام التفاوضى فى مكافحة إرهاب الحاكم :

وقد ناقش ما يأتى:

أ- تدرجت مراحل التفاوض فكانت فى حدود أعضاء الأسرة الحاكمة (كريون مع أنتيجونة - هايمون مع كريون) أتخذت أسلوب التهدئة وتدرجت إلى أسلوب زيادة الضغوط فى محاولة إقناع كريون بإطلاق سراح أنتيجونة دون فائدة.

ب- كان تفاوض كريون مع أنتيجونة مستهدفا الحصول على معلومات حول عملها المعارض له بغية أخذها به ليتخلص منها وبذلك يحفظ عرشه وينتهى من ذرية أوديب.

ج- كان تفاوض كريون مع أسمينة من أجل تهدئتها وإقناعها بجرم أختها وبصحة قراره القاضى بإعدامها.

د- كان تفاوض هايمون مع كريون محصنا من عاطفة بنوتة على أساس أنه ولد كريون ومحصنا من عاطفته نحو أنتيجونة خطيبته لينطلق فى تفاوضه من منطلق المعارضة وليس من منطلق المشاركة فى الحكم وما كان ذلك إلا بهدف تهدئة الحاكم من ناحية ثم لإقناعه بخطأ قراره ثانيا وإعلامه بخطورة ذلك على نظام الحكم نفسه لأن فيه تناقضا رئيسا مع شر.ء.ة السماء وإنتهاء بمحاولة إقناعه بالكف عن طلبه روح أنتيجونة.

هـ- مكافحة الإرهاب بين التفاوض والمواجهة.. وفيها تصوير للمواجهة بين كبير رجال الدين والحاكم المطلق وتفجر الصراع الرئيس بينهما بعد فضح الحاكم لشراكة رجل الدين له فى الحكم بإسداء النصح فى مقابل المال وعدم إدراكه أن، سبب التناقض وتصاعده هو أن إضعاف سلطة الدين ونفى قدسيته من نفوس الناس ينفى وجود رجل الدين نفسه أى يلغى المؤسسة الدينية كلها.

ح - مراحل التفاوض: ذوو القربى - فالأكثر قربا من بينهم - رجل الدين.

ك - يشكل التفاوض الإعلامى عبر وسيط: المرحلة الثانية من المفاوضات حيث أن التفاوض المعلن فى حالة الحاكم الطاغية لا يجدى ولا يؤثر إلى ثمرة أو تنازل

ولكن التفاوض السرى ربما يكون اكثر فعالية لذلك لم يفلح تفاوض أسمينة مع كريون لأنه تم أمام (الكورس) وهم جمع المستشارين في المملكة .

س- الشرط الذاتى والشرط الموضوعى: تشكل إرادة الحاكم وعزمه وإستعداده لتحمل النتائج الشرط الذاتى فى إتخاذ قراره السياسى بينما تشكل مؤازرة الرأى العام له فى حالة صدور ذلك القرار الشرط الموضوعى وهما ركنا القرار السياسى وقد إطمأن كريون لتوافر هذين الشرطين فكان صلبا فى قراره غير متراجع عنه .

ش- التفاوض ومستويات الموضوعية والفنية: يتدرج التفاوض بين آداب الإستماع والإلمام بالمعلومات حول دقائق تفيد فى عملية التفاوض ويستخدم أسلوب التهدئة مرة وأسلوب التهديد أو التلميح به مرة ثانية من خلال عرض وجهات نظره وإقتراحاته ومواجهة الرأى الآخر وتفنيد حججه والتدليل على رجاحة راية وقوة حجته بهدف تحرير الرهينة وهذا ما فعله هايمون.

المبحث الرابع: ناقش الإقتحام بإستخدام الداعية المباشرة والتشهير عن طريق إستخدام التحقيق الدارمى والردح السياسى وتفجير الصراع وهذا ما فعله هايمون بكريون وفعله تيريزياس به أخيرا فنتج عنه رجوعه عن قراره بعد كشف تيريزياس لنبوءة جديده بفاجعة فى بيت كريون يخفيها له القدر ولكن رجوعه فى قراره جاء بعد فوات الأوان بعد أن شنقت أنتيجونة نفسها فى كهف موتها وقتل هايمون نفسه حزنا عليها. وبذلك كانت صور الاقتحام رهيبة إذ انتهت بموت الضحية ومخلصها ومن ورائه أمه وزوج كريون ليموت كريون وهو حى عبرة للحاكم الذى يضع قانونا لمعصية الله.

ونلخص من وراء تحليل ذلك إلى "أن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم" فما لم يهب شعب لتغيير مساوئه فلن تتحرك مشيئة الله لتغيير واقعهم. كما نخلص إلى أنه (لا طاعة لمخلوق فى معصية الخالق) وأن الإرهاب السماوى الإلهى يقع على البشر للإنذار حتى يتوبوا ويصلحوا فالتهديد فى مقابل العدل والصلاح. وذلك ما تناولته بعض النصوص المسرحية ومنها

مسرحية (أوديب) ومسرحية (أنتيجونة) للكاتب المسرحى الإغريقى سرفوكليس اللتين عنيتا بتصوير صراع الإنسان مع جوهر وجوده فإذا كان جوهر وجوده من جهة نظر الدين ماثلة فى الآية الكريمة ﴿ وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون﴾ (الذريات ٥٦).

إذن فقرار الغيب بارتكاب أوديب للمحارم وفى أبطال كريون لشعيرة من الشعائر الدينية كان مقررا غيبا حتى يقع الإرهاب الإلهى عليهما فيؤدى إلى تهديد مستمر لفترة بين الناس طلبا لتسليمهم بفكرة القضاء والقدر والحكم بشريعة الله وعدم اللجوء إلى تعطيلها بقانون وضعى.

الفصل الثانى

مصادر الفكر الإرهابى

بين الجبر الميتافزيقى

والجبر التاريخى والجبر الإجتماعى

(دراسة فلسفية تحليلية)

تمهيـد

إذا كنا قد وقفنا فى الفصل السابق عند جوهر وجود الإنسان فى هذه الحياة إستنادا إلى الآية الكريمة (وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون) (الذريـات - ٥٦) وناقشنا دور الإرهاب الإلهى فى الحض على الوحدانيـة بوصفـها المصـدر الـذى يصدر عنه القضاء والقـدر وهـو المنطلـق الـذى تنطلـق منـه العبـادات حيـث التسـليم فالخشوع وإنتهينا إلى أن الإنسان فـى حضاراتـه القديمـة الأولى التـى إسـتندت علـى الرمز قد عنى فى فنونه الأدبية بتصوير نفسه شامخا أمام ضربات القدر، وهو يصارع جوهر وجوده ومثلنا لذلك بمسرحيتين للكاتب الإغريقـى سـوفُوكليس همـا (أوديـب) و(أنتيجونة) ولم نشأ حصر الأعمال الإبداعية أو حشد صورها للدلالة على صحـة مـا ذهبنا إليه بل إكتفينا بالتحليل الفنى لواحدة من المسرحيات بعد اسـتعراض الظـاهرة التى عرضنا لها من خلال أوديب ووقفنا عند الدور الذى تلعبه عمليـة التفـاوض فـى المكافحـة السياسـية لظـاهرة الإرهـاب ومراحلـها المختلفـة علـى إعتبـار أن الإرهـاب يتحقق بنشر الرعب والتهديد المستمر من خلال إذاعته بين أكبر قدر مـن النـاس مـع وجود طلب مقابل. وإذا كان المسرح القديم قد عنى عن طريق فنونه المأساوية الكـبرى بالتعبير عن صراع الإنسان مع جوهر وجـوده،أى مـع القـدر ومـا يقتضيـه ذلـك مـن شموخ فى تلقى ضرباته الدموية والإستماته فى الدفاع بنبل عن حقه الذى يتوهمه فى تشكيل جوهر وجوده ورفضـه أن يعـترف بوجـود ذلـك الجوهـر أو الماهيـة قبـل أن يوجد هو نفسه مما يدفع الغيب إلى إرهابه وتهديده تهديدا دمويا من اجـل أن يؤمـن بذلك الأمر. فإن هناك مسرحيات أخرى عرفها العصر الحديث تعرض لهذا الموضـوع وتجسد نبل الإنسان ليس فى الدفاع عن حقه فـى صنـع ماهيـة وجـوده بعـد رفضـه الاستسلام لأسبقية تلك الماهية على الوجود نفسه.

ففى مسرحيات الكاتب الوجودى جان بـول سـارترما يجسـد ذلـك الصـراع تجسيدا ينحو نحـو الإسـقاط الرمـزى علـى الإسـتعمار الفرنسـى كمـا فـى مسـرحيته

(الذباب[1] . ولكنه فى (الجلسة سرية) [2] . يعرض لقضية صراع الإنسان الذى فرض عليه الوجود فرضا فى محاولة منه لصنع ماهية ذلك الوجود وما يتكلفه من تضحيات فى سبيل ذلك الأمر وعند ت. س إليوت فى (جريمة قتل فى الكتدارئية)[3] . نشهد صورة الإنسان بعد أن تدرج إلى مصاف رجال الدين صعودا من هاوية العبث والعربدة مع صديقه الملك وإنتقاله بعد صعوده التائب الذى أختاره بنفسه بعد رفضه الإستمرار فى لعبة العربدة الدنيوية اللاهية مستفيدا بأموال الكنسية الموقوفة عليها لصالح الملك وفصل صداقته لله ولدينه فوقع عليه ما وقع من إرهاب فكرى ثم كانت حادثة الإرهاب الدموية التى إنتهت بمقتله فى الكاتدارئية على أيدى أتباع الملك وفرسانه بعد تفاوض مع ملك فرنسا على عودته من منفاه .

وهذا النوع من الإرهاب وإن كان قد وقع من البشر على واحد منهم إلا أن سببه دفاع (بيكيت) ذلك القديس عن حق الله، عن الدين أى عن جوهر الوجود الذى قرره الشرع وعن جوهر الوجود الذى اختاره وارتضاه وسلم به بيكيت نفسه طواعية عن إيمان عميق.

---

(١) سارتر، الذباب، ت: عبد للمنعم الحفنى سلسلة مسرحيات عالمية، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر.

(٢) سارتر، جلسة سرية ، ترجمة وتقديم جلال العشرى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(٣) ت. س . أليوت، جريمة قتل فى الكتدارئية، ت . صلاح عبد الصبور سلسلة مسرحيات عالمية – القاهرة . الدار القومية للطباعة والنشر.

المبحث الأول
الإرهاب الفكرى بين
المكافحة الفلسفية والفنية

لئن كانت المسرحيات الوجودية قد صورت صراع الإنسان حول جوهر وجوده فإن كان منطلقها فلسفيا وإن كان يعكس جبر الوسط لاجبر الغيب لذلك الإنسان الوجودى فى رحلة صنعه لجوهر وجوده الذى اختار صورته بحرية تامة تقيد نفسها ملتزمة بعدم الإعتداء على حريات الغير فى مقابل عدم اعتداء ذلك الغير على حريتها فالمنطلق وإن كان فلسفيا إلا أنه لم يكن منطلقا دينيا بحال وإنما هو فلسفى مادى التوجه أى أن الإرهاب قد أتخذ أشكالا نفسية فكرية ولم يكن إرهابا دمويا وهو واقع من المجتمع على عضو من أعضائه يرفض جبره على ماهية تتجسد له من خلال وجوده الجبرى فالصراع إذا صراع إرادة بشرية حرة مع الظروف المادية المحيطة به وليس صراعا مع الغيب أو مع قوى خفية وإن كان صراعا مع ما قدر له فى الماضى أو من قبل قوة الغيب كما فى (الذباب) حيث يعترف اورستس لزيوس أنه أوجده ولكنه يرفض البقاء فى المكان الذى أوجدهما فيه على جهة من الشاطىء ويقرر الإنتقال إلى الجهة المقابلة من الشاطىء الآخر من النهر (لنصنع حياتنا بأنفسنا وباختيارنا).

وإذا كان الغيب يرهبنا لحكمة تتعلق بالخلق فإن من إختياراتنا ما يرهبنا أيضا وهو موضوع تتناوله " مأساة دكتور فأوستس" [١] . لمارلو و"فاوست" لجيته[٢] .

إذا فقد وجد الفكر القاضى بفرض ماهية الوجود نفسه باعتبار أن البداية هى التى تأتى بما يليها وليس العكس،وجد هذا الفكر الجبرى مقاومة من أصحاب الفكر القائل بأسبقية الوجود لماهية ذلك الوجود. ولما كانت فكرة أسبقية الماهية على

---

(١) كريستوفر مارلو، مأساة الدكتور فاوستس روائع المسرح العالمى القاهرة، المؤسسة المصرية العامة .

(٢) فولفجانج جيته، فاوست، ت عبد الرحمن بدوى فى ثلاثة أجزاء من المسرح العالمى / ع (٢٣٤) وزارة الإعلام أول / ١٩٨٩.

الوجود فكرة فلسفية باعتبار أنها تعكس أو توجز فى بلاغة حكمة الغيب وراء عملية خلق الوجود نفسه، فقد جاءت صورة مقاومتها من جنس صورتها أى أن القول بأسبقية الوجود على الماهية على هيئة فكرة فلسفية أيضا وبذلك يشكل الصراع الفكرى الفلسفى حول المقولتين مصدرا من مصادر الإرهاب الفكرى، تجسد فى وجود جماعات تؤمن بتلك المقولة الفلسفية وجماعات أخرى تؤمن بالآخر وتقاوم كل فكرة الفكرة النقيضة لها بوسائل فكرية وبوسائل فنية تدخل بعضها فى إطار وسائل الاتصال وتدخل الأخرى فى إطار الوسائل الإعلامية ومن بين المسرحيات بالإضافة إلى المسرحيات الوجودية توجد بعض المسرحيات العبثية والسريالية.

فى إنتظار جودو وجبر ماهية الوجود لمظاهر الوجود:

تبدأ مسرحية (فى إنتظار وجود)[1]. بفكرة الجبر.. حيث الوجود الجبرى لكل من فلاديمير وأستراجون اللذين يشكلان محور المسرحية ومع أنهما ثنانى إلا أنهما يدوران فى فلك واحد غير متناقضين أحدهما مع الآخر - مما يجعلنا نتساءل إذا كان كل منهما يشبه الآخر من حيث الموقف والدافع والسلوك فما هى ضرورتهما معافى الحدث الدرامى. ألم يكن كافيا وجود واحد منهما فقط؟ وتلك قضية فنية يمكن العودة إليها فيما بعد - ويتمثل وجود الشخصين الجبرى فى هذه المسرحية منذ السطور الأولى التى تضمنت الإرشاد إلى المنظر فى الفصل الأول:

"طريق ريفى.. شجرة .. الوقت مساء استراجون يجلس على كومة فى الأرض قليلة الإرتفاع ويحاول أن ينزع عن قدمه فردة حذائه، يجذبها بكلتا يديه وهو يلهث يتوقف عن المحاولة منهكا، ويستريح قليلا ثم يبدأ من جديد ويتكرر الوضع يدخل فلاديمير) استراجون: (يقلع عن المحاولة) لا فائدة[2].

إن النظر المتأمل لهذا المنظر وفق إرشاد المؤلف يدلنا على أن محاولة استراجون الجالس على كومة تراب فى الفضاء وهو يحاول خلع حذائه الذى

---

(1) صمويل بيكيت، فى إنتظار جودو، ترجمة فايز إسكندر، القاهرة مجلة المسرح المصرية العدد الأول السنة الأولى عن هيئة المسرح والسينما والموسيقى الإذاعة والتليفزيون المصرية ومسرح الحكيم بوزارة الثقافة يناير ١٩٦٤.

(2) م. ن، ص ٦.

يستحيل عليه خلعه في لهاثه وإنهاكه ما هو إلا وسيلة فك ارتباطه بالأرض بالأرضية التي يجلس عليها؛ محاولة خلع نفسه من هذا الوجود الجبرى الذى وجد نفسه فيه دون فائدة وهو أمر يصيبه بالإحباط دون شك إلى أن يعلن: "لا فائدة".

إن المنظر الإرشادى يوجز لنا فى بلاغة فكرة رفض الوجود على شكله الجبرى عند أصحاب الإتجاه العبثى الذين خرجوا من عباءة الوجودية المادية فالوجود عندهم عبث لأنه جبرى؛ أدواته اللغوية والفكرية والتعبيرية والحياتية كلها عبث فى عبث وان هذا يصيب الجميع بالملل والسأم والقرف ويهددهم تهديدا نفسيا ومعنويا وبشكل مستمر ودائم ولكن دون أن يكون هناك مقابل أى أنه لا سبب يدعو لهذا التهديد أو الضغط النفسى الذى يرهب الوجود كله - من جهة نظرهم - فالبشرية محاصرة فى هذا الوجود مقيدة من قدميها ولا تستطيع الفكاك من الأرض حتى الموت. الارتباط بالتراب فى الحياة (يجلس على كومة من التراب) والارتباط بالتراب بعد الموت إذا فتلك دورة الحياة والموت وهى دورة لها بعد فلسفى دينى فالارتباط بالأرض بالوجود ارتباط مادى من حيث شكلهُ دينى من حيث مغزاه. فكأن القيد هنا دينى والجبر هو جبر الخالق للخلق ونحن الوجوديين وقد سبقتنا ماهية وجودنا - هنا فى هذه المسرحية أيضا؛ عبثا نحاول الفكاك من تلك الماهية التى أجبرنا عليها ومن ذلك المظهر الوجودى الدال عليه:

فلاديمير: (يتقدم فى خطوات قصيرة ثابتة، ويقف وساقاه متباعدتان) إننى على وشك الوصول إلى هذا الرأى لقد حاولت طيلة حياتى أن أقصيه عنى قائلا: يا فلاديمير كن معقولا فإنك لم تجرب بعد كل شىء .. ثم إستأنف النضال (يفكر، متأملا فى النضال، إلى إستراجون) وإذن فها أنت من جديد..

استراجون: أهذا حقا؟"[1].

ويظهر الجبر الإلهى فى موقف آخر بعد تمكن استراجون أخيرا من خلع فردة حذائه وظل فلاديمير يخلع قبعته وينظر بداخلها ويهزها مرارا ويعادو وضعها

---

[1] م،ن، ص ٩.

على رأسه فى دلاله رمزية على أن استراجون قـد مـل إسـتخدام قدميـه دلالـة علـى الجهد العضلى وأن فلاديمير قد مل التفكير دلالة على إستخدام فكره وذهنه:

(ينجح استراجون بعد جهد فى خلع حذائه..) [1].

فلاديمير: إنك لرجل غريب يحمل حذاءه أخطاء قدمية"

أى أنه يحمل إرتباطه بالأرض أخطاء أفعاله، مع أنه يختار أفعاله

فإنه يحمل تبعة أفعاله الخاطئة لوجوده الجبرى وتلك أيضا فكرة دينية فالإنسان مع أنه جاء للحياة دون إرادته إلا أنه المسؤول عن أفعاله فهو يعمل فكـره (خلـع القبعـة واعتمارها):

فلاديمير:.. جوجو

استراجون: ماذا؟

فلاديمير: أوه (يفكر) ليس علينا أن نخوض فى التفاصيل.

استراجون: على أننا ولدنا؟

فلاديمير: (ينفجـر فلاديمـير ضاحكـا مـن صميـم قلبـه، ولكنـه سـريعا مـا يكبـت ضحكته، ضاغطا بيده على معدته، وقد تقلص وجهة) [2].

---

[1] م. ن. ص ٩.

[2] م. ن. ص ١٠.

المبحث الثانى

أسلوب التداعيات ودوره فى تصوير معاناه حياة الشتات والمنفى عند اليهود

إن عدم الشعور الدائم بالأمن وصعلكة حياة الشتات لا شك لها دور فى خلق عدمية الوجود جوهرا ومظهرا عند من يعانون تهديد الشتات وقد عانت أمة اليهود من بؤس الشتات وتهديده وعانت من إرهاب المنافى عبر التاريخ جزاء وفاقا لما يحدثنا به التاريخ عن أفعالهم مع أبناء غير جنسهم وعقدة وهم تميزهم على العالمين وقد وظف صمويل بيكيت أسلوب التداعيات المعنوية بتوفيق فنى يعكس الحالة النفسية التى تستشعر التهديد والقلق والتنقل عبر المنافى والمتاهات التاريخية لبنى إسرائيل فلا رابط يربط كلام إستراجون وفلاديمير سوى تلك التداعيات التى تؤكد الحالة النفسية للتهديد الواقع عليهما والقلق الناتج عن الإنتظار الطويل لاعتزال تلك الحياة أو لترك ذلك الوجود الجبرى وجود الشتات الجبرى فهذا هو فلاديمير رمز المفكر .. الذى دائما يتساءل:

فلاديمير: ... لا فائدة (فترة صمت) جوجو

استراجون: (مستشارا) ماذا فى الأمر؟

فلاديمير: هل قرأت الكتاب المقدس فى حياتك ؟

استراجون: الكتاب المقدس.. (يفكر) لابد أننى ألقيت عليه نظره

فلاديمير: هل تذكر الأناجيل؟

استراجون: أننى أذكر خرئط الأراضى المقدسة.. لقد كانت جميلة جدا وكان البحر الميت أزرق باهتا لقد أحسست بالظمأ بمجرد نظرة واحدة ألقيتها عليه، هذا هو المكان الذى سوف نذهب إليه لقضاء شهر العسل سوف نبحر.. سنكون سعداء. .[1].

---

[1] م،ن،ص ١٠.

إن هذه التداعيات تناسب حالة التذكر.حالة استرجاع التاريخ والاسترجاع هنا تمهيد للكشف عن رؤية مستقبلية، عن حلم يقظة يخرجهما من حالة الشتات الجبرى والصعلكة المفروضة عليهما فرضا. وبالنظر إلى كل منهما سنجد أن كل من استراجون وفلاديمير غير وثيق الصلة بالدين ولكن استراجون عنصرى يتضح إنتماؤهم السياسى المتعصب من نظرته إلى الأراضى المقدسة فى فلسطين حيث البحر الميت: "لقد أحسست بالظمأ بمجرد نظره واحدة ألقيتها عليه."

كما كشفت أطماعه وكلامه عن الذهاب إلى الأراضى المقدسة اليس لغرض الحج ولا غرض دينى من أى نوع ولكن "لقضاء شهر العسل" أى من اجل حياة آمنة مستقرة هناك ويدل على ذلك اهتمامه الجغرافى بالمنطقة فحسب : "إننى أذكر خرائط الأراضى المقدسة" يجسد هذا القول الحلم العنصرى الصهيونى بوطن لليهود فى فلسطين - وقد تحقق وقت كتابة المسرحية أو قبلها بسنتين بانتصار ٦٠ ألف يهودى على ٢٢ ألف عربى ومسلم وبمشاركة إيران فى حرب عصابات اليهود الصهاينة وهزيمة العرب فى عام ١٩٤٨ وإعلان دولة إسرائيل بعد طول تشرد وبعد مذابح النازية للجنس اليهودى، تلك التى مرت فى حوار استراجون وفلاديمير مرور لقطات الذكرى ذكرى حياة الشتات والتهديد والإرهاب التى انتهت، تلك الأحداث الدموية التى وقعت ضد اليهود على يد النازية والتى يتذكرها استراجون وفلاديمير وهما ينتظران الخلاص من هذا المكان القفر الذى أجبرا على الوجود فيه، إلى أن يأخذهما (جودو) الذى ينتظرانه:

فلاديمير: (يتدبر الأمر) إنهض حتى أحتضنك.

استراجون: (مستثارا) ليس الآن، ليس الآن.

فلاديمير: (متألما ببرود) هل يمكن للمرء أن يستفسر عن المكان الذى قضى فيه صاحب السعادة ليلته.

استراجون: فى خندق..

فلاديمير: (بإعجاب) خندق .. أين؟

استراجون: (دون إشارة) هناك.

فلاديمير: أو لم يضربوك؟

استراجون: يضربونني؟ لقد ضربوني بالتأكيد..

فلاديمير: نفس الجماعة كالمعتاد

استراجون: نفسها لست أدري...

فلاديمير: عندما أفكر في الأمر كل هذه السنين.. لو لم أكن هنا.. أين كان يمكن أن تكون؟ (بحسم) ما كان يمكن أن تكون أكثر من كومة صغيرة من العظام في هذه اللحظة لا شك في هذا..

استراجون: وماذا في الأمر؟

فلاديمير: هذا كثير جدا لرجل واحد..(فترة صمت) ومن ناحية أخرى، فما جدوى اليأس الآن.. هذا الأمر عندما كان العالم شابا في التسعينات.. [1] .

تلك لا شك ذكريات عن الإرهاب النازى الذى وقع على اليهود بل هى إشارة إلى الإرهاب الذى وقع عليهم قبل ذلك بكثير حيث الشتات على يد "بختنصر" في بابل القديمة ثم على أيدى النازى .

على أن ذلك كله فى رأى فلاديمير قد مضى حيث هما الآن فى بقعة ما من الأرض هاربين متخفين في القفار في إنتظار حضور جودو ومن ثم رحيلهما عن هذه القفار ووداعهما لحياة التهديد بوصولهما إلى أرض الميعاد وما يدرينا فقد يكون (جودو) هذا رمزا" لجولدمان" * وإذا كان الأمر كذلك فإن حتمية وجود الشخصيتين في الحدث يفرضها وجود معادل درامى تاريخى لليهود "الاشكنازيم" ولليهود السفرديم" بحيث يرمز استراجون إلى الإشكنازيم ويرمز "فلاديمير" للسفرديم كما كان "جودو"معادلا دراميا "لجولدمان" وهما أيضا أستراجون "الاشكنازى" و"فلاديمير" السفرديمى بوصولهما كجنس يهودى إلى الأرض المقدسة يؤديان المعادل الدارمى التاريخى للصين اللذين صلبا مع المسيح فى نفس الوقت - وفق رواية الإنجيل:-

فلاديمير: أين كنت .. كيف حال قدميك؟

---

(1) م، ن ، ص ٧.

* حاييم جولدمان رئيس الوكالة الصهيونية ابان نشأة إسرائيل وهو الذى حمل عبء ترحيلهم إلى فلسطين بعد تجميعهم من أنحاء العالم خاصة أن المسرحية قد كتبت فى عام ١٩٥٠ أى فى فترة إعلان دولة إسرائيل وإختيار جولدمان أول رئيس لدولة إسرائيل فى حين أختير بن جوريون أول رئيس وزراء لها.

استراجون: متورمة كما هو واضح.

فلاديمير: آه نعم. اللصان، هل تذكر القصة؟

استراجون: لا

فلاديمير: إنها سوف تقتل الوقت (فترة صمت) كان هنـاك لصـان صلبـا فـى نفـس الوقت مع مخلصنا إحداهما.

استراجون: مع من؟

فلاديمير: مع مخلصنا لصان. قيل إن أحدهما أنقذ والآخر (يبحث عن عكس كلمـة أنقذ). أدين..

استراجون: أنقذ من ماذا؟

فلاديمير: من الجحيم"

إن هذه الراوية تعكس حالة التهيئة التـى تمـهدهما للانتقـال النفسـى إلى أرض فلسطين بوساطة (جودو) المخلص السياسى المنتظر.

فلاديمير: إنها سوف تقتل الوقت (فترة صمت) كان هناك لصـان صلبـا فـى نفس الوقت مع مخلصنا أحدهما .

استراجون: مع من؟

فلاديمير: مع مخلصنا لصان قيل إن أحدهما أنقذ والآخر (يبحث عن عكـس كلمـة أنقذ) أدين.

استراجون: أنقذ من ماذا"[1] .

الجنوح بين اليأس والقنوط والإرتجال:

إن الجنوح هو السبيل إلى التطرف فى الرأى وفى الفعل .. وهو نتاج اليـأس والقنوط وكثيرا ما يؤدى اليأس والقنوط بسبب الإحباط فى تحقيق ما نصبـوا إليـه أو نتوقع حدوثه إلى القسوة على أنفسنا أو على الغير وتتدرج أشكال القسوة على النفـس فتصل إلى مرحلة الإقدام على الانتحار وذلك عنف وشـر بسـبب الفشـل فـى تحقيـق مطلب يطلبه المقدم على الانتحار وتلك هى الحالة التى وصلا إليها :

فلاديمير : ماذا سنفعل الآن ؟

---

[1] م. ن ص ص ١١.

استراجون: ننتظر

فلاديمير: نعم ولكن بينما ننتظر..

استراجون: ماذا لو شنقنا أنفسنا؟

(يهمس فلاديمير فى أذن استراجون، يبدو استراجون فى حالة قصوى من الإثارة)"

فلاديمير: مع كل ما يتبع ذلك، فحينما يسقط ينمو نبات الماندريك وهذا هو السبب فى أن هذا النبات يصرخ عاليا حينما تجذبه بقوة ألا تعرف ذلك؟

استراجون: دعنا نشنق نفسنا حالا.

فلاديمير: على فرع من فروع الشجرة؟ (يتجهان صوب الشجرة) لا أثق فى قوة احتماله.. بإمكاننا دائما أن نحاول"[1] .

ويظهر الارتجال فى كل ما يفعلونه فهما يحاولان فى ظل القنوط واليأس فعل أى شيء فى مكانهما وزمانهما غير المتحرك حتى أنهما يتراجعان فجأة عن فعل ما قررا فعله ؛ هكذا دون مقدمات .. ويبدو أن الارتجال مرتبط بالجنوح أيضا وعذاب النفس:

استراجون: لا تدعنا نفعل شيئا .. هذا أكثر أمنا..

فلاديمير: دعنا ننظر ونرى ما يقول"[2] .

التشكيك الإعلامى ودوره فى نقد الراوية الدينية:

إن التشكيك مهمة إعلامية وقد برز فيها اليهود وبزوا غيرهم من الأمم منذ القدم وتظهر روح التشكيك اليهودية عند الكاتب اليهودى صمويل بيكيت وإن تقمع وراء شخصياته لينتقد الراوية الدينية المسيحية:

فلاديمير: ومع هذا (فترة صمت) تصور كيف أن واحدا فقط - أرجو ألا يكون فى ذلك املال لك - كيف أن واحدا فقط من كتاب الأناجيل الأربعة

---

(١) م.ن، ص١٧-١٨.

(٢) م.ن، ص ١٨.

يتحدث عن لص واحد فقط يتحدث عن لص أنقذ (فترة صمت) هيا يا جوجو تبادل الحديث، ألا تستطيع، ولو لمرة واحدة؟

استراجون: (بحماسة مبالغ فيها) - إنني أجد هذا الأمر ممتعا بدرجة غريبة.

فلاديمير: واحد من أربعة .. واثنان من الثلاثة الباقين لا يذكران لصا؟ لصوصا على الإطلاق أما الثالث فيقول أن كليهما أساء إليه.

أستراجون: من؟

فلاديمير: إلى المخلص

أستراجون: لماذا؟

فلاديمير: لأنه لم يشأ أن ينقذهما.

أستراجون: من الجحيم؟

فلاديمير: أيها الغبى من الموت.

أستراجون: ظننت أنك قلت من الجحيم.

فلاديمير: من الموت إلى الموت.

أستراجون: حسنا، ماذا فى الأمر؟

فلاديمير: عندئذ لابد أن الإنثين قد أدينا.

أستراجون: ولم لا؟

فلاديمير: ولكن التلميذ الآخر يقول إن واحدا منهما أنقذ.

أستراجون: حسنا إنهم لا يوافقون على كلامه، وهذا كل ما فى الأمر.

فلاديمير: ولكن الأربعة كانوا هناك، وواحد فقط يتحدث عن لص أنقذ. فلماذا يصدق ولا يصدق الآخرون؟

أستراجون: من الذى يصدقه؟

فلاديمير: كل الناس إنها النسخة الوحيدة التى يعرفونها.

أستراجون: يا للناس من قردة جاهلة ملعونة"[1].

---

(1) م. ن، ص ١١ - ١٢.

الشك ودوره فى استمرار التهديد النفسى:

يشكل الانتظار نوعا من القلق الذى إن استمر وتكرر يتحول إلى نوع من التهديد النفسى حيث التوقع ينفيه الإحباط ثم تنفيه معاودة التوقع فالإحباط لأكثر من مرة ولا شك أن هذا الحال شبيه بالتيه فى المكان وفى الزمان وهو مع استمراره يشكل نوعا من الإرهاب فى صورته النفسية خاصة إذا لم يكن فى مقدور من يقع عليه ذلك الإرهاب أن يبتعد عن المكان الذى أحبطه، وذلك بسبب حالة الجبر التى تقيده إلى هذه الأرض:

فلاديمير: أف (يبصق)

أستراجون: (يتحرك إلى الوسط، يتوقف وظهره للجمهور) مكان رائع (يستدير يتقدم إلى الأمام يتوقف مواجها الجمهور)، آمال ملهمة.. (يستدير إلى فلاديمير) دعنا نذهب

فلاديمير: لا نستطيع.

أستراجون ماذا؟

فلاديمير: إننا فى إنتظار جودو.

أستراجون آه ..(فترة صمت) هل أنت واثق أن هذا هو المكان؟

فلاديمير: لماذا؟

أستراجون: الذى يجب أن ننتظر فيه..

فلاديمير: لقد قال شجرة (ينظر إلى الشجرة) هل ترى أشجارا أخرى"

فلاديمير: إلى أى شىء تحدق؟ أتريد أن تقول إننا أتينا إلى مكان خطأ؟

أستراجون: يجب أن يأتى إلى هنا.

فلاديمير: إنه لم يقل إنه سوف يأتى على وجه اليقين.

أستراجون: وإذا لم يأت؟

فلاديمير: سوف نحضر إلى هنا فى الغد.

أستراجون: ثم بعد غد.

فلاديمير: ربما.

أستراجون: وهكذا بإستمرار"[1] .

ومع الانتظار والإحباط فإن كل شيء يبدو على ما كان عليه لأن أحدا لم يتحرك ولأن شيئا لم يتغير فالأماكن متشابهة والوقت متداخل:

فلاديمير: كل شيء كما هو.. تلك الشجرة (يستدير صوب الجمهور) تلك الأرض الموحلة.

أستراجون: هل أنت واثق أنه هذا المساء؟

فلاديمير: ماذا؟

أستراجون: الذى علينا أن ننتظر فيه.

فلاديمير: لقد قال يوم السبت (فترة صمت) أظن.

أستراجون: تظن ..

فلاديمير: لابد أننى أخذت مذكرة باليوم.

(يبحث فى جيوبه ويخرج منها أشياء متنوعة لا قيمة لها..)

أستراجون: (بمرارة) ولكن أى سبت؟ وهل اليوم يوم السبت؟ ألا يبدو عليه أنه الأحد؟ (فترة صمت) أو الجمعة؟"

لقد تداخلت الأمور.. وربما تداخلت الأديان.. وتداخلت الإجناس مما ينفى فكرة النقاوة. والدم اليهودى الخالص التى يلح اليهود عليها تماما مثلما تداخلت الأفكار والأماكن والأزمنة لذلك فإن الانتظار حتى يتخذ (جودو) القرار هو أفضل الأمور: التواكل فى انتظار جودو/ الرمز .

الجبر الميتافزيقى:

إن التردد بين اختيار ما نفعله بأنفسنا أو مع أنفسنا ومع غيرنا وبيم انتظار قرار الغيب الميتافيزيقى وإن كان إعلانا بالتسليم للجبر الغيبى أو يأسا من القدرة الذاتية على اتخاذ قرارنا وتنفيذه فإن المسافة بين الإقدام على شيء والتردد فى فعل ذلك مشحونة بالمعاناة النفسية لأن التردد نوع من العذاب على أن الاستمرار فى عملية التردد والدعة أيضا كثيرا ما تسبب التيه والشتات. وكثيرا ما يكون فى انتظار

[1] م، ن، ص ١٤.

الغيب والتواكل عليه دون عمل شيء سببا في ذلك الشتات من ثم نرهب أنفسنا قبل أن يرهبنا غيرنا وذلك لا شك يؤدى إلى استضعاف ذلك الغير لنا .

فلاديمير: دعنا ننتظر ونرى ما يقول.

أستراجون: من؟

فلاديمير: جودو.

أستراجون: فكرة طيبة.

فلاديمير: دعنا ننتظر حتى نعرف بالضبط كيف نتصرف.

أستراجون: ومن ناحية أخرى قد يكون من الأفضل أن ننتهز الفرصة .

فلاديمير: إننى شغوف بسماع ما سوف يقدمه لنا من نصح وعندئذ إما أن نقبله أو نرفضه.

أستراجون: ما هو بالضبط ذلك الذى سألناه أن يفعله من أجلنا؟

فلاديمير: ألم تكن هناك؟

أستراجون: لابد أننى لم أكن منصتا.

فلاديمير: أوه.. ليس هناك شيء محدد تماما..

أستراجون: نوع من الصلاة.

فلاديمير: بالدقة.

أستراجون: ابتهال غامض.

فلاديمير: بالضبط.

أستراجون: وبماذا أجاب.

فلاديمير: إنه سوف ينظر فى الأمر.

أستراجون: وإنه سوف ينظر فى الأمر.

فلاديمير: وإن عليه أن يفكر فى الموضوع.

غير أن هذا الجبر الميتافزيقى عندهما مختلط بالجبر الإجتماعى السياسى الدينى، هو جبر الفكر الدينى أيضا وليس جبر الغيب وحده، هو أمر شبيه بحياة بنى إسرائيل الدينية نفسها فالتوراة التى بين يدى عصرنا ليست بحال سماوية خالصة ولكنها تتداخل مع تاريخ ملوكهم ومع كتابات أحبارهم من تلمود إلى

بروتوكولات ويصور هذا الحوار ازدواجية الفكر اليهودى الدينى مع الفكر الصهيونى السياسى مما ينتج هذا اللون الفريد والشاذ من الجبر الغيبى السياسى الإجتماعى والإدارى فى الوقت ذاته.. إنه جبر الدولة العبرية والوكالة اليهودية نفسهما للشعب اليهودى فى الشتات:

أستراجون: فى ظل سكينة منزله

فلاديمير: حيث يستثير عائلته.

أستراجون: وأصدقاءه.

فلاديمير: ووكلاءه.

أستراجون: ومراسيله.

فلاديمير: وحساباته.

أستراجون: قبل أن يتخذ قراره"[1].

استمرار الاستسلام للجبر:

إن استمرار الاستسلام للجبر ينفى وجود حالة تهديد أو إرهاب نفسى على المستوى الظاهرى ولكن الإرهاب النفسى لا تظهر صورته ظهورا مباشرا بل ربما لا تظهر تماما:

أستراجون: وهذا شىء عادى.

فلاديمير: أليس كذلك.

أستراجون: أظن أنه كذلك.

فلاديمير: أنا أيضا أظن أنه كذلك (صمت) [2].

أستراجون: ألم يعد لنا حقوق؟"

(ضحكة من فلاديمير يكتبها كما حدث من قبل، يبتسم ولا يتخلى عن ابتسامته فجأة كما سبق)

فلاديمير: أنت تدفعنى إلى الضحك ولو لم يكن ذلك محرما.

أستراجون: هل فقدنا حقوقنا؟

---

(1) م، ن، ص ص ١٩ - ٢٠.

(2) م، ن، ص ص ١٩ - ٢٠.

فلاديمير: لقد تخلينا عنه.

فلاديمير: لا نستطيع أن نفعل شيئا..

أستراجون: لا فائدة من النضال.

فلاديمير: الإنسان هو الإنسان.

أستراجون: لا جدوى من التملص.

فلاديمير: الشيء الجوهرى لا يتغير.

أستراجون: لا فائدة .."

التعبير الدارمى عن فكرة الجبر:

وتتداعى صورة الجبر وتتعمق بالمزج المتداعى بين الصورة اللفظية لفكرة الجبر الميتافزيقى والفيزيقى معا بالصورة الحركية:

أستراجون: (فمه ممتلىء، بنغمة معدومة التعبير) هل نحن غير مرتبطين؟

فلاديمير: لا أسمع كلمة واحدة مما تقول.

أستراجون: (يمضغ ويبتلع) إننى أسألك ما إذا كنا مرتبطين..

فلاديمير: مرتبطين؟

أستراجون: مر.. تبطين..

فلاديمير: ماذا تعنى بقولك مرتبطين؟

أستراجون: مرتبطين..

فلاديمير: ولكن بمن. بواسطة من؟[٢].

أستراجون: برجلك.

فلاديمير: بجودو؟ مرتبطين؟ يالها من فكرة .. لا تسال عن هذا (فترة صمت) الآن

(يدخل بوزو ولكى. بوزو يسوق لكى بواسطة حبل مربوط حول عنقه مما يجعل لكى هو الذى يظهر أولا. متبرما بالحبل الطويل إلى الحد الذى يسمح له بالوصول إلى منتصف المسرح قبل أن يظهر بوزو يحمل لكى حقيبة ثقيلة، ومقعدا لا ظهر له من النوع الذى يطول وينشر وسلة

---

(١) م.ن.ص ٢٠.

(٢) م.ن.ص ٢٠.

بها بعض الطعام ومعطفا.. بوزو يحمل سوطا) بوزو (من خارج المسرح) إلى الإمام (فرقعة سوط)[1] .

هذا التصوير الحركى بديل عن التصوير اللفظى الحوارى فى سبيل تأكيد الجبر الغيبى أولا بعدم ظهور القائد المسك بطرف الحبل الذى وضع فى عنق لكى.. مما يعمق رمز الغيب الجبرى، ثم ظهور بوزو ممسكا بطرف الحبل المقيد به لكى من عنقه، دلاله غيبية والآخر الإجتماعى الحاضر فالإنسان مقيد إلى جبرين أحدهما غيبى والآخر بشرى وحريته مقدارها يتمثل فى طول الحبل الذى يتحرك فى حدوده فحسب وهنا يقع الإرهاب من الجبرين : الغيبى والبشرى المتمثل فى سلطة القوة (السوط) وهذا يجرنا إلى مناقشة تحليلية لطبيعة الجبر الواقع على كاهل رجل الدين المناضل.

---

(1) م. ن، ص ص ٤٣ - ٢٤.

المبحث الثالث
الجبر التاريخى للزعامة الدينية
بين إرهاب الجبر الإلهى وإرهاب الجبر السلطوى

عنى المسرح منذ اقدم بتصوير الزعيم الدينى فى صراعه مع قوى البغى مـرة وفى صراعه مع مناوئيه الدينيين أو السياسيين فى مرة ثانيـة. وعنـى علـى الأخـص بتصوير الإرهاب والبغى الذى يقع عليه ويودى بحياته. ولقد ظهرت الزعامة الدينية قبل وقوع الإرهاب عليها، وظهرت بعـد وقـوع الفعـل الإرهـابى عليـها، وذلـك فـى العديد من النصوص المسرحية العالمية والعربية،ومنها:

سالومى[1] وسالومى[2] والحسين ثائرا[3] الحسين شـهيدا [4] الأمـام الشـجاع[5] انتيجونا[6] انتيجون[7] جريمة قتل فى الكتدارئية[8] بيكيت أو شرف الله[9] افيجينيا[10] مأساة الحلاج[11] النبى المقنع[12] غيلان الدمشقى أو ثأر الله[13] ـ اختاتون[14] .

---

(١) أوسكا رايلد، سالومى، ترجمة نجيب سليمان – القاهرة ، دار شمس البر ١٩٥٨.

(٢) محمد السلماوى، سالومى، ترجمة القاهرة – دار ألف للنشر١٩٨٦.

(٣) عبد الرحمن الشرقاوى، الحسين ثائرا، القاهرة روايات الهلال ٢٧٥ – نوفمبر ١٩٧١

(٤) الحسين شهيداً، القاهرة روايات الهلال نوفمبر ١٩٧١.

(٥) على أحمد باكثير الإمام الشجاع. مجموعة ما فوق سبع سماوات (القاهرة. مكتبة مصر

(٦) سوفوكليس، انتيجونا، م ، س.

(٧) جان انوى، انتيجون، ترجمة الفريد فرج، إدوارد الخراط، القاهرة الألف كتاب ١٣٥، وزارة التربية ، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٩.

(٨) ت . س. اليوت، جريمة قتل فى الكتدارئية، ترجمة إبراهيم شكر الله . بيروت، دار مجلة شعر.

(٩) جان أنوى، بيكيت ترجمة سعد مكاوى مسرحيات عالمية القاهرة. الدار القومية للنشر

(١٠) اسيخيلوس، افيجينيا.

(١١) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، القاهرة، سلسلة إقرأ، ١٩٦٧.

(١٢) عبد الكبير الخطيبى، النبى المقنع، سلسلة من المسرح العالمى الكويتية، وزارة الإعلام، العدد ٢٦١، أول فبراير ١٩٩٣.

(١٣) مهدى بندق،غيلان الدمشقى، ثار الله، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨٩.

(١٤) أجاثا كريستى، إخناتون، ترجمة حلمى مراد،القاهرة، رويات الهلال ٣٤٢، يونيو ١٩٧٧ – جمادى الآخرة ١٣٩٧.

ولما كانت الزعامة محكومة بموضوع نضالها وصورة هذا النضال ثم نتيجته الصراعية فإن هذه المسرحيات دينية الموضوع فكرية المواجهة من طرف الزعيم الدينى ولكنها دموية من طرف المناوئين له سياسيا وأحيانا ما تكون دموية بنعل اتباعه. كما هو الحال بالنسبة لتنظيم القاعدة بزعامة بن لادن والزرقاوى[*].

أولا: الزعامة الدينية بين المواجهة الفكرية والمواجهة الدموية فى مسرحية سالومى :

يتعرض أوسكار وايلد فى هذه المسرحية لصورة من صور الإرهاب الدموى اليهودى الذى وقع على النبى يوحنا المعروف (بالصارخ فى البرية) [1]، حيث تبدأ المسرحية بتمهيد درامى يصور روح العنف السائد بين الجماعات اليهودية نتيجة للإنقسامات الدينية المختلفة بين طوائفهم، وهى إنقسامات أيديولوجية تتطور من حالة النقاش الجدلى الذى يستهدف تحقيق كل جماعة نصرا نقاشيا لأيديولوجيتها،فكل طائفة تعنى بعرض عقيدتها وإثبات أنها على الحق وأن ما دونها من العقائد هو الباطل، هذه كانت حال طائفة الفريسيين مع طائفة الصدوقيين اليهوديتين قديما:

(صخب وضوضاء فى قاعة الحفلات)

الجندى الأول: ما هذا الضجيج. من هؤلاء الوحـ ـش التى تزأر؟

الجندى الثانى: إنهم جماعة من اليهود، يجادلون بعضهم بعضا فى شئون عقيدتهم.

الجندى الأول: ولم هذا النقاش العنيف فى شئون عقيدتهم؟

الجندى: لست أدرى. فالفريسيون مثلا يقولون إن الملائكة موجودة والصدوقيون يقولون إن الملائكة لا وجود لها.

الجندى الأول: أرى أن المناقشة فى هذه الشئون عبث وهراء".[2]

(*) لو كان له وجود وليس من اختراع المخابرات المركزية الأميركية !

(1) راجع: عبد الرازق نوفل، يوحنا المعمدان – النبى يحى عليه الصلاة والسلام، ط ٢، القاهرة، مطبوعات الشعب. مؤسسة دار الشعب د\ت.

(2) أوسكار وايلد، م، س، ص ص ١١ – ١٢.

إذا فهذه حال الطو... الدينية اليهودية قديما بعد ميلاد المسيح بسنوات قليلة. وهى حال تعكس توجهات الرأى العام حينذاك، "ولدراسة الرأى العام فى مجتمع معين، ينبغى أن يوجد مسبقا تصور كامل ودقيق قدر الإمكان عن حالة هذا المجتمع اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا"[1].

رجل الدين بين موقفين جبريين:

يؤدى موقف الطغاة من الدين إلى موقف مناهض لذلك الموقف يتدرج ليصبح موقفا متطرفا فى معارضتهم، مما يجعل المواجهة مباشرة - وجها لوجه - بين المتدينين المتشددين وبين الطغيان يتخذ شكل مواجهة عنيفة وربما دموية بين أنصار العقيدة الدينية نفسها ونظام الحكم.

النوبى: إن آلهة بلادى تحب الدماء. لذلك نقدم لها القرابين من شبابنا مرتين فى السنة.. حوالى خمسين فتى ومائة فتاة. ويبدو أن هذا العدد لا يكفيهم. لذلك يطالبوننا بالمزيد.

الكبدوكى: لقد أجدبت بلادى من الآلهة إن الرومان طردوهم قيل إنهم يختفون وراء الجبال. لقد مضيت أبحث عنهم ثلاثة أيام ليل نهار وأنا أصرخ وأنادى كل إله باسمه. وسمعت صدى صوتى يرد على، إنهم لا محالة قد رقدوا إلى الأبد.

الجندى الثانى: أما اليهود فإنهم يعبدون إلها لا يرى.

الكبدوكى: كيف .. ماذا تعنى؟

الجندى الأول: إنهم يؤمنون فى أشياء لا يرونها.

الكبدوكى: ألا يبدو هذا مضحكا؟

صوت المعمدان: سيأتى بعدى من هو أقوى منى، الذى لست مستحقا أن أحل سيور حذائه عندئذ يفرح القفر، ويزهر الحقل، يبصر العمى، ويسمع الصم، ويستطيع الطفل أن يقود الأسد من عرينه.

الجندى الثانى: ليصمت هذا.. إنه يهذى.

---

[1] كمال المنوفى، الرأى لعام فى الدول النامية،(عالم الفكر) مج ١٤ - ع٤، يناير / فبراير/ مارس ١٩٨٤، ص ٧٦.

الجندى الأول: بل إنه قديس،وهو أيضا لطيف.. عندما أقدم له طعامه يومىء إلى برأسه شاكرا.

الكبدوكى: من هو هذا؟

الجندى الأول: النبى..

الكبدوكى: ما أسمه؟

الجندى الثانى: يوحنا.

الكبدوكى: من أين جاء؟

الجندى الأول: من البرارى.. لقد قضى هناك طفولته وحداثته يُطوف فى الكهوف والمغاور،وكان يأكل أجنحة الجراد بعد أن يغمسها فى العسل،و كان يلبس من وبر الإبل، وتمنطق بحزام من جلد، لذلك تراه غريب الأطوار.. خشنا.

الكبدوكى: ماذا يقول؟

الجندى الأول: منع الحاكم أن يراه أحد.." [1] .

ثانيا : الوسط الإجتماعى ودوره فى النزوع إلى التطرف فى السلوك:

التطرف بمعنى الولوج فى أمر ما حتى منتهاه بردود أفعال تتساوى معه فى القوة. والتطرف نتاج المجتمع مردود إليه فى الوقت ذاته.

(تدخل سالومى)

سالومى: (تتأفف) لا أطيق أن أمكث .. أبدا لا أطيق!! لماذا ترى تطاردنى أنظار الوالى لا .. من العجيب إن ينظر إلى زوج أمى هكذا.. ماذا يريد منى؟ أوه .. كأنى أعرف السبب!

الجندى الأول: أرى أنك قد غادرت الحفل أيتها الأميرة؟!

سالومى: ما أجمل النسيم هنا، يمكننى الآن أن أستنشق الهواء. فإن القاعة تغص باليهود من أورشليم .. إنهم يتقاتلون ويمزقون بعضهم بعضا بسبب

---

[1] وايلد. م، ن ص ص ١٣ - ١٥.

طقوسهم المتباينة وهناك جماعة البرابرة يشربون كثيرا ويفرغون ما يشربونه على الأرض. ثم اليونانيون من أزمير أصحاب العيون المكحلة والقدود الملونة والشعر المجعد، ثم المصريون الدهاة الصامتون، بأظافرهم الطويلة ومعاطفهم الفضفاضة الطويلة، الرومان غلاظ القلوب بلهجتهم المتقطعة، ما أشد قسوتهم وعنفهم، إنني أمقت الرومان، إنهم يزعمون أنهم ظرفاء كالنبلاء.

السوري الشاب: هل تفضلين الجلوس هنا أيتها الأميرة؟

خادم هيروديا: لماذا تكلمها؟ لماذا تنظر إليها؟ أوه سيحدث لك سوء"[1].

هذا الخليط العجيب من الجنسيات المختلفة، هذا الضجيج وهذا الجو المنذر بالعراك اللفظى والبدنى، هذا التحفز بين الأطراف وبعضها بعضا، وهذا التربص والتوتر والتداخل الناشز عن الطبيعة التى يكون علبيها قصر الوالى أو الحاكم عادة ينذر بالعنف وتفجره بين لحظة وأخرى. والإرهاص بالصراع قائم ومحيط بالمكان، ومع ذلك كله يوجد نقيض ذلك كله .. سالومى .. جمال فى مقابل توحش وقبح .. رقة فى مقابل غلظة وخشونة وعنف.. فما الذى يمكن توقع حدوثه فى وجود متناقضين غير التفجر: إغراء فى مواجهة الرغبة، تمنع فى مواجهة الملاحقة.. فجور فى مواجهة الطهارة:

سالومى: ما أبهى رؤية القمر .. إنه أشبه بقطعة من النقود يخيل إلى أنه كزهرة من فضة. القمر بارد وطاهر، كعذارء .. جمال عذارء.. أجل .. كعذراء لم تأثم أو تستسلم للرجال كما إستسلمت الآلهات.

صوت المعمدان: الرب قد جاء. جاء ابن الإنسان. فإختفت الأباليس فى جوف الأنهار. وهربت الزحافات من البحار لكى ترقد تحت أوراق الأشجار فى الغابات.

سالومى: من هذا الذى يصرخ؟

الجندى الثانى: إنه النبى.. أيتها الأميرة.

---

[1] م.ن.

الجندى الأول: لا نعرف شيئا عن هذا .. أيتها الأميرة سوى أن هذا هو النبى يوجنا الذى دائما يصرخ.

السورى الشاب: هل يسرك أن نعد لك مكانا هنا.. فى ضوء القمر الساطع؟ أيتها الأميرة .. ما أجمل هذه الليلة .. فى البستان؟!

سالومى: إنه يقول كلاما مروعا عن أمى؟!

الجندى الثانى: لسنا نفهم ما يقول أيتها الأميرة.

سالومى: نعم .. إنه يقول كلاما مخيفا عنها"[1] .

ثالثا - الإرهاب بين الفعل ورد الفعل:

لا شىء يأتى من لا شىء. إن الإرهاب فعل هو فى أساسه قد كان رد فعل على فعل سابق عليه، وليس هناك فعل دون وجود فاعل، فتشهير يوحنا المعمدان بالملكة هيروديا والدة سالومى جزء من رسالة رجال الدين، ويوحنا النبى مجبور على منافحة المحارم والتوجيه نحو العدل فى السلوك، فإذا رأى منكرا فهو مكلف تكليفا ربانيا بتغييره ليس بصفته نبيا ولكن بصفة عامة، فالتكليف الجبرى أو الإلهى موجه للناس كافة والتغبير الفعل أو بالقول أو القلب - بعدم الرضا والسكوت على المكر - وما فعله يوحنا يقع فى حدود ذا" التكليف. فما الذى إرتكب من محام أو منكر يستدعى مقاومته وتغييره؟!

لقد أرهب الحاكم "هيرودس" أخاه ووضعه فى السجن وغصب زوجه "هيروديا" والدة "سالومى" وذلك منكر يدخل فى نطلق المحارم:

الكبدوكى: يا له من سجن رهيب.

الجندى الثانى: وعتيق أيضا.

الكبدوكى: لا بد .. إنه .. غير صحى.

الجندى الثانى: لا أظن .. فإن أخا الحاكم مثلا، أخاه الأكبر وزوج هيروديا الأول، قد سجن هنا أثنى عشر عاما، ولم يمت، إنما لقى حتفه شنقا .

الكبدوكى: شنقا .. من تجاسر أن يفعل هذا ؟!

---

[1] م.ن.

الجندى الثانى: (يشير إلى جلاد الأسود) هذا الرجل العملاق نعمان.

الكبدوكى: ألم يفزع؟

الجندى الثانى: كلا .. كلا لقد أرسل إليه الحاكم خاتمه.

الكبدوكى: أى خاتم؟ ماذا تقصد؟

الجندى الثانى: خاتم الإعدام، ولهذا لم يفزع ولم يرهب .

الكبدوكى: ومع هذا فإن ملكا يشنق .. لأمر مروع!

الجندى الأول: لماذا إن للملوك رقبة واحدة مثل سائر الناس.

الكبدوكى: أعتقد أن هذا مخيف"[1] .

وبإضافة إلى إرتكابه لهذا الأمر الشنيع "الزنا والقتل"، فإنه يسعى إلى إرتكاب معصية جديدة يخطط لها ويسعى إليها حثيثا:

"سالومى:.. من العجب أن ينظر إلى زوج أمى هكذا .ماذا يريد منى؟ أوه .. كأنى أعرف السبب!"[2] .

إذا فقد وقع فعل التشهير وهو عنيف إذا يعلن على لسان داعية، ونبى:

صوت المعمدان: لا تبتهجى يا أرض فلسطين. لأن عصا هذا الذى احتقرك قد تهشمت لأنه من نسل الحية سيخرج وحش، وهذا الذى يولد منه سوف يبتلع الطيور"[3] .

ولأن كل فعل ينمو برد الفعل الذى ينتج عنه ويواجهه، فإن سالومى وقد استفزت صمت على مواجهة هذا النبى الصارخ مشهرا بأمها، ولكنها مواجهة بسلاحها .. هى وهو من نوع خاص . النبى يوحنا يناضلهم لارتكابهم المحارم. لابد أنه من جنس آخر غير هذه الأجناس التى تعج بها الملكة ومنهم عربيد أو سكير أو قاتل أو زان، فماذا لو تحدثه .. إن هذا الرافض الصارخ الداعية لا يشبه أحدا من أولئك المحيطين بها من كل لون وجنس وملة، وكلهم يتوق إلى نظرة منها. هو نوع من التحدى غير أنه تحدى الفسق والفجور للنقاء والطهارة، التحدى الدنيوى

---

(1) م،ن، ص ص ١٥ – ١٦.

(2) م،ن .

(3) م،ن.

للدين. وهو جبر إلهى يمتحن به النبى يوحنا.. كما إمتحن به من قبل يوسف عليه السلام مع إمرأة العزيز .. والنبى واقع بين جبرين أحدهما إلهى والآخر إجتماعى .

على أن المواجهة تستلزم الإلمام بمعلومات عمن تواجه، لذا فإنها تتساءل لتعرف من هو حتى تستعد له بسلاح مناسب، وهو إمتحان تمتحنه فيه لتتأكد أنه من جنس آخر غير تلك الأجناس العاصية التى تحوم فى القصر وفى المملكة. ولئن تغلبت المرأة بجمالها وأنوثتها الساحرة على وقار نبى، فذلك سوف يحقق رضاها أو يرضى غرورها ويشبع رغبتها ويمرعها وهو من ناحية ثانية يوقف ذلك السيل من الشتم والتشهير والقذف. إلى جانب أنه ينقل الصراع بين الحاكم والنبى بدلا عن صراعه لها من أجل الظفر بها: "(يدخل عبد)

عبد: سيدتى الأميرة. يرجو الحاكم أن تعودى إلى الحفل.

سالومى: لن أعود.

السورى الشاب: عفوا أيتها الأميرة. إذا لم تعودى قد يحدث لك سوء.

سالومى: أريد أن أراه فى الحال.

الجندى الأول: أيتها الأميرة.. لا تطلبى هذا منا!

سالومى: إننى أنتظر حتى تلبوا أمرى.

الجندى الأول: أيتها الأميرة. إن حياتنا ملك لك . ولكننا لا نستطيع أن نلبى أمرك.. نعم لا تطلبى هذا منا .. ليس هذا من حقنا ولا فى يدنا"[1].

رابعا - صراع القوى بين الوثن البشرى والوثن الحجرى:

وهنا تترك سالومى أداة السلطة الطبقية .. تترك أسلوب الأوامر الملكية والسيادية إلى غير رجعة لأن هناك سلطانا هو أعلى منها وطاعة أمره واجبة على طاعة أمرها .. حين تدرك ذلك بحس الأنثى أو حدسها الأنثوى وتنحى سلاحها الأميرى، فالمهم هو تحقيق الغاية.. أما الوسيلة فليست تهم، وهى بحس الأنثى ومركز الاستشعار الأنثوى عن بعد تتوجه إلى أضعف الحلقات المحيطة بإرادتها تلك وه والشاب السورى:

---

[1] م. ن.

سالومى: (تنظر بإغراء إلى السورى الشاب) آه"

ولأن خادم أمها يعرف من خبرته السابقة مع أمها أو معها - ربما - خطورة هذا السلاح الأنثوى ومضى حده، لذلك نراه يستنتج النهاية المحتومة:

خادم هيروديا: أوه .. ماذا سيحدث؟ إننى على يقين أنه لا بد من سوء سيحدث؟"

وسالومى تحاول لتخلص من الجبر الإجتماعى الواقع عليها من زوج أمها، الفحل الذى يرتكب المحارم، والواقع عليها من أمها التى أطلقت خلفها خادمها، وربما ليقيد عليها خطواتها ويكون عينا للملكة الأم على بنتها وعلى الحاكم:

سالومى: (تقترب إلى السورى الشاب) إنك ستفعل هذا من أجلى ... ألا تفعل هذا من أجلى. أود أن أرى هذا النبى العجيب. لقد تكلم عنه الناس كثيرا. وسمعت الحاكم كثيرا يتحدث عنه. واعتقد أن الحاكم يخاف منه... وهل تخاف أنت أيضا منه يا نارابوث؟"[1].

إن من داخلها نازعا طفوليا. الطفل بداخلها يحركه. هى تسعى من ناحية إلى إكتشاف سر النبى يوحنا، كما لو كان لعبة تصدر عنها الأصوات، وهى طفل تدفعه غريزة المعرفة إلى كسرها للوصول إلى مصادر تلك الأصوات المجهولة من ناحية، وهى أو الطفل بداخلها يلتمس الحماية من قوة يخافها بالالتجاء إلى قوة أكبر من تلك التى يخشاها لتحميه بانتسابه إليها من تهديد القوة الأولى التى تهدده. أنها تعلم أن يوحنا يخيف هيرودوس الحاكم الذى يلاحقها، فإنها تحتمى أو هى تحاول ذلك بالتماس الإنتساب إلى من يلاحق الحاكم ويخيفه.

"... وأعتقد أن الحاكم يخاف منه"

وهى تستفز فى السورى الشاب شجاعته بحيث تدفعه دفعا عن طريق إخراجه من حالة التعقل الإرادى إلى حالة الإنفعال بحيث توظفه فى خدمة ما تريد عن طريق التبسط، إذ تناديه باسمه:

".. وهل تخاف أنت أيضا منه يا نارابوث"

---

[1] م. ن. ص ص ٢٢ - ٢٤.

ومن الطبيعى أن يأتى رد فعل السورى الشاب فى الإتجاه الذى تريده تماما:

السورى الشاب: لا أخاف منه أيتها الأميرة. لا أخاف من إنسان أبدا، لكن الحاكم أصدر أمره من قبل، أن لا يرفع أحد غطاء هذا البئر.

سالومى: أنت ستفعل هذا من أجلى يا نارابوث. وفى الغد عندما أعبر الطريق فى عربتى عند بوابة باعة الأوثان سأرمى عليك وردة خضراء يانعة.

سالومى: هل هذا النبى .. كهل ؟

الجندى الأول: لا أيتها الأميرة .. إنه فى ريعان الصبا.

الجندى الثانى: لا نستطيع أن نؤكد هذا. كثيرون يقولون إنه إيليا النبى.

سالومى: ومن هو إيليا؟

الجندى الثانى: نبى قديم ظهر فى هذا الوادى، أيتها الأميرة"

عبد: ماذا أقول للحاكم يا سيدتى؟"[1].

لقد عزمت على الإيقاع بهذا النبى. هى مجبورة على ذلك الأمر جبرا إلهيا القصد من ورائه إمتحان النبى نفسه وهى مجبورة أو وقع الجبر عليها من الحاكم أيضا.. فالجبر واقع على كليهما من الغيب. ومن الوسط الإجتماعى.

سالومى: يا له من صوت مروع!! لكنى أود أن أكلمه!

الجندى الأول: أخشى أن يكون هذا مستحيلا أيتها الأميرة، فإن الحاكم لا يريد أن يكلمه إنسان. إلى حد أن منع الكاهن الأكبر أن يحدثه.

سالومى: لكنى أريد أن أكلمه.

الجندى الأول: هذا مستحيل أيتها الأميرة.

سالومى: سأكلمه.

السورى الشاب: أليس من أفضل أن تعودى إلى الحفل!

سالومى: هاتوا النبى.

- يخرج العبد -

الجندى الأول: لا نستطيع أيتها الأميرة.

---

(1) م، ن، ص ص ٢٢ - ٢٤.

سالومي: (تقترب من القبو وتصوب النظر فيه)

يا للسواد القاتم.. أنه مخيف أن يمكث إنسان هنا.. يا له من قبر..

(إلى الجند) ألا تسمعوني؟ قلت هاتوا النبي.

السوري الشاب: أيتها الأميرة .. أبدا، لا أستطيع.

سالومي: (تبتسم في دلال) ستفعل هذا من أجلي. في نيتك أن تفعل هذا من أجلي.

وفي الغد عندما أمر في عربتي بالقرب من قنطرة عارضي الأوثان. سوف ألقي عليك نظرة.. فابتسامة، يا ناربوث أنظر إلى . ناربوث: أنظر إلي وستدرك أنك تستطيع أن تفعل.. أنت تعرف .. وأنا أعرف جيدا أنك تستطيع أن تفعل هذا."[1]

هكذا ينجح سلاحها الأنثوي، لقد قهرته بسلاح المرأة .. الوثن نعم هي بالنسبة لكل معجب بها كما الوثن بالنسبة لكل متعبد وثني، لهذا إرتبط وعدها للسوري الشاب بموقع بيع الأوثان، للربط بين إرتباط المحب المتيم بحبيبته وإرتباط العابد بما يعبد، فهذا يتعبد في الوثن "سالومي" وهو من لحم ودم وحياة. وذلك يتعبد في وثن حجري وكلاهما يقدر على مقاومة وثنه، فالسوري وثنه سالومي وهي وثنها يوحنا وكل منهما يبتهل إلى وثنه ويناظره مشدوها :

السوري الشاب: (يشير إلى الجندي الثالث) دع النبي يخرج خارجا، فإن الأميرة سالومي تود أن تراه.

سالومي: (تضحك في رضى وظفر) ها .. ها..

خادم هيروديا: ما أغرب منظر القمر .. يخيل إلينا أنه مثل يد امرأة ميتة تمتد لتغطي جسدها بالكفن..

السوري الشاب: يا لها من نظرات عجيبة حقا .. إنها تشبه أميرة عيناها من كهرمان ترسل شعاع أنظارها من وراء نقاب حريري .. مثل صغير

(يخرج النبي من القبو – عندما يرى سالومي، يتقهقر ببطء)

يوحنا المعمدان: أين هذا الذي امتلأ كأسه بالخطايا هذا الذي سوف يموت يوما وهو يلبس رداءه الفضي أمام عيون شعبه.

---

[1] م،ن.

ليأت الآن حتى يسمع صوت هذا الذى دوى صارخا فى الخرائب وفى قصور الملوك.

سالومى: (فى ثبات) عمن يتحدث؟

السورى الشاب: لا يمكننا أن نعرف .. سيدتى الأميرة.

يوحنا المعمدان: إين هذه التى أغوتها صور الرجال المرسومة على الستائر، صور الكلدانيين ذات الألوان .. فسلمت جسدها إلى شهوة عذريتها وأرسلت سفراءها إلى عاصمة الكلدانيين؟

سالومى: إنه يتحدث عن أمى.

السورى الشاب: كلا.. كلا .. أيتها الأميرة.

سالومى: (بغضب) نعم .. أنه يقصد أمى!

يوحنا المعمدان: أين هى التى سلمت نفسها لقادة آشور الذين يزينون تيجانهم بألوان براقة مختلفة .. أين هى التى سلمت نفسها إلى شباب مصر الذين يلبسون الكتان والأرجوان .. ودروعهم من ذهب، وخوذاتهم من فضة. وإن أجسامهم القوية، دعوها تستيقظ من فراش خطاياها، من هوة فجورها .. دعوها تصغى إلى كلام هذا الذى يعد الطريق أمام الرب، لعلها تتوب! برغم أنها تنحدر فى آثامها بسرعة، دعوها لكى تقبل .. لأن الرب قادم ومنجله فى يده.

سالومى: (ترتعد) هذا مخيف .. رهيب!

السورى الشاب: أيتها الأميرة أخرجى من هذا المكان أرجوك.

سالومى: عيناه.. مخيفتان، تشبهان كهفين من الكهوف التى تعيش فيها الحيات، مثل تلك المغامرات المظلمة التى تعيش فيها الحيات، مثل تلك المغامرات المظلمة التى تعيش فيها الأفاعى فى جحورها .. هل ترى سوف يتكلم مرة أخرى!

السورى الشاب: أيتها الأميرة أرجوك أن تبرحى هذا المكان.

سالومي: يا له من جسد ذابل نحيل .. أشبه بتمثال من عاج. لكنني أراه طاهرا كالقمر.. مثل أشعة الكواكب. . لابد أن جسده بارد كالعاج .. إن شيئا يدفعني إليه..

السوري الشاب: لا.. لا.. إبعدى عنه أيتها الأميرة.

سالومي: يحلو لى أن أراه عن قرب. إنه يجذبني إليه.

السوري الشاب: أيتها الأميرة .. أيتها الأميرة.

يوحنا المعمدان: من هذه المرأة التى تنظر إلى بعينيها الذهبيتين، لست أعرف من هى ولا احب أن أعرف من تكون هى؟ لتبتعد عنى فليست هى التى أريد أن أكلمها"[1]

وقفة تأملية مبدئية:

ويبدو لى غريبا أن الرجل فى كل معارضته على ضجها وضجيجها وصحة موضوعها قد توقف فقط عند قضية واحدة وهى المرأة. وذلك أغرب ما فى الأمر قد ركز هجومه على امرأة واحدة بعينها دونا عن غيرها. مع أن المنكر وارتكاب المحارم منتشر فى مملكة اليهود - تلك وهو رافض للمنكر وارتكاب المحارم والمعاصى جميعها بكل صورها وأشكالها. ولكن الغريب فى الأمر اقتصار دوره على جريمة الزنا فقط وتقليص هذا الدور بحيث يقتصر على هيروديا فحسب دون غيرها ممن يرتكبن فاحشة الزنا فى مملكة القديمة على أيامه. هل هناك صلة ما بين الرجل وبين تلك المرأة.

بمعنى أكثر وضوحا هل كان مغرما بها؟! وإلا فلماذا الاهتمام بحالة خاصة فى حين أنه كنبى مكلف بالدعوة لمبادىء وقيم شاملة وليست شديدة الخصوصية. إن دعوته بالمعنى المباشر لا تقتصر على هيروديا لم يبعث نبيا من أجل استتابة هيروديا ولكن لكف قومه جميعا نساء ورجالا عن المعاصى كلها والرجوع إلى الله لا الوقوف لامرأة واحدة لتكف عن الفحشاء وتتوب. إنها بذلك تكون حالة خاصة جدا، ولابد من سبب عندئذ يدفعه إلى دفع حياته ثمنا لتوبتها والتركيز على هذا الأمر وحده، وهذه المرأة وحدها فما هو يا ترى؟! إنها دعوة للتفكير والتمحيص والبحث.

---

(1) م، ن، ص ص ٤٢ - ٤٣.

ويوحنا حين يرى سالومى لأول مرة يتساءل عمن تكون ثم هو يرجع عن سؤاله : " من هي هذه المرأة؟" "لست أعرف من هي" "لا أحب أن أعرف"، ثم يعاود السؤال عنها "من تكون هي ؟" ولكنه قبل أن يجاب إلى طلبه يقرر "لتبتعد عني" وسبب ذلك "فليست هي من أريد أن أكلمها".[1]

نستنتج من ذلك أنه لا يهتم سوى بواحدة هي (هيروديا) حتى بعد أن يعرف أن سالومى ابنة هيروديا فإنه يوجه إهتمامه بأمها·مع أن سالومى أكثر إستعدادها للفجور من أمها وأكثر إثارة للرجل أشد إغراء، وهو أمر كان يجب أن يكون موضع نقده أو الإشارة إليه مجرد الإشارة إلى أن في تبرجها بدايات الإنحراف عن التمسك بالفضيلة وهو ما يؤدي إلى المعصية بعد ذلك.

سالومى : أنا سالومى،ابنه هيردويا و أميرة اليهودية .

يوحنا المعمدان: إبعدى عنى يا أبنه بابل، لا تقربى من مختار الرب إن أمك قد ملأت الأرض من نبيذ فجورها. إن صرخة خطاياها قد وصلت مدوية إلى آذان الرب الإله"[2] .

هو يطالبها بالابتعاد فحسب عنه ولا يطالبها بالابتعاد عن التبرج ثم أنه يبرر ذلك بخطايا أمها وهو يعلم أنه(لاتزر وازرة وزر أخرى) يأخذ بجريرة أمها عن طريق مطالبته لها بالابتعاد عنه وليس الابتعاد عن الرذيلة والمعاصي ! !

إن أمها هيروديا هي محط نظره المشهر بها؟! ! والزنا فحسب هو محط هجومه على هيروديا وحدها فهي التي يركز عليها دون خطايا غيرها وكأنه بعث فحسب من أجل مناهضة هذه المعصية عند دون غيرها . وهذا غريب يستلفت نظر الباحث الجاد.

---

[1] م، ن، ص ص ٤٢ – ٢٤.

[2] م، ن، ص ص ٤٢ – ٢٤.

المبحث الرابع

جو التعصب الفكرى والتهيؤ للعمل الإرهابى

إن النقاش الحاد بين الصدوقيين اليهود والفريسيين اليهود والناصريين اليهود[1] يؤدى إلى اتساع الهوة بينهم، إلى جانب حدوث ذلك فى مجلس الحاكم هيرودوس يؤدى دون شك إلى تهيئة المناخ أمام العمل الإرهابى:

صوت المعمدان: أنصتوا .. لقد جاء الوقت. كل ما تنبأت به جاء ميعاده يقول الرب الإله. أجل اليوم الذى أخبرتكم عنه.

هيروديا: أخرجوه. لن أصغى إلى صوته. هذا الرجل يكيل لى التهم دائما.

هيرودوس: لم يقل شيئا ضدك.. وفوق هذا .فإنه نبى عظيم.

هيروديا: لا اعتقد فى الأنبياء.هل يقدر إنسان أن يتنبأ بما سيحدث. لا يوجد إنسان يعرف ..وزيادة على ذلك فإنه يشتمنى دائما.. [•]

وأما أنت فإنك تخشاه دائما

هيرودوس: لست أخشاه ولا أخشى إنسان.

هيروديا: أوكد لك أنك تخشاه، وإلا فلماذا ترفض أن تسلمه لليهود الذين يسعون طيلة السنة أن يأخذوه.

يهودى: أجل يا سيدتى .. كان الأجدر أن تسلمه لأيادينا.

هيرودوس: كفى مناقشة فى هذه المسالة. لقد أعطيتكم الإجابة وفيها الكفاية لن أسلمه لكم.. فإنه رجل مقدس .. إنه رجل قد رأى الله.

---

(1) راجع الفصل الثالث من هذا البحث وكذلك مصطلحاته.

• ولا أدرى سبب رضوخها لبقاء يوحنا فى القصر (بئر السجن الملحق به) لماذا تعذب نفسها بسماع ما يكيله لها من اتهامات. لماذا لا تجعل الحاكم ينقله إلى سجن آخر لا يخرج منه صوته ليصلها إلا إذا كان مقصودا من الحاكم أو أنها تستمتع بسماعه وهو يقذفها فى شرفها !! أعلم أن كثيرا من القصور القديمة كانت تلحق بها السجون،ولكن ما الذى يرغمنها على حبسه فى قصرها؟!

يهودى ١: لا يمكن أن يكون هذا. الله لم يره أحد منذ عهد إليا النبى . وهو آخر من رأى الرب.

ومنذ ذلك الوقت لم يظهر الله لإنسان، لذلك فإن الشرور تملأ الأرض.

يهودى ٢: حقا: لا يعرف إنسان عما إذا كان إيليا النبى قد رأى الله .. ربما كان قد رأى ظل الله.

يهودى ٣: إنه فى كل وقت. إنه يظهر نفسه فى كل الأوقات. وفى كل الأشياء.

يهودى ٤: هذا يجب أن يقال. إنها عقيدة خطيرة، قد وردت إلينا من مدرسة الإسكندرية حيث تدرس فلسفة اليونان واليونانيين من الأمم.

يهودى ٥: لا يستطيع أحد أن يدرك أعمال الله. فإن أعماله وأفكاره أعمق من الفحص،الأمور التى تحسبها شريرة قد تكون خيرة عند الله. والأمور التى تحسبها صالحة قد تكون شريرة فى نظره، إنما يجب علينا أن نخضع لمشيئة الله لأن الله قوى.

يهودى ١: تكلمت بالصواب.الله قوى .. يخضع الإنسان لإرادته لكن هذا الإنسان لم ير الله أبدا لم يره أحد بعد إيليا النبى.

هيروديا: ليسكت هؤلاء . لقد أتعبونى كثيرا

هيرودوس: ولكنى سمعت أن هذا المعمدان هو نبيكم إيليا.

الناصرى: أنا متأكد أنه النبى إيليا.

يهودى ١: كلا.. ليس هو النبى إيليا أبدا.

صوت المعمدان: وبهذا جاء اليوم، يوم الرب، وإننى أسمع فوق ربى الجبال وقع أقدام السيد مخلص العالم.

هيرودوس: ماذا يقصد؟ مخلص العالم.

تيجلنس: إنه لقب من ألقاب قيصر.

هيرودوس: لكن قيصر لا يأتى إلى اليهودية، لقد وصلتنى أمس رسالة من روما، لم يكن فيها شيء من هذا القبيل. وأنت يا تيجلنس كنت فى روما هذا الصيف.ولم تسمع شيئا عن هذا قط .. أو قد سمعت؟!

تيجلنس: لم أسمع يا سيدى شيئا من هذا أبدا. قلت إن هذا لقب من ألقاب قيصر.

هيرودوس: ومع هذا فإن قيصر لا يأتى أبـدا .. يقـول إن أقدامـه مثـل خفـى فيـل. وكذلك لأسباب أخى منها القول المأثور، إن الإمبراطور الذى يخــرج مـن روما لا يعود إليها إمبراطورا. لن يأتى.. برغـم أنـى أعلـم أن قيصـر هـو سيد العالم وله الحق أن يأتى .. لكنه لا يأتى .

الناصرى ١: إن النبى يا سيدى لم يتحدث عن قيصر فيما تكلم به الآن.

هيرودوس: ليس عن قيصر؟

الناصرى ١: أجل يا سيدى.

هيرودوس: عمن تحدث إذا هذا النبى؟!

الناصرى ١: تحدث عن المسيح الذى قد أتى.

يهودى ١: المسيح لم يأت بعد.

الناصرى ٢: لقد أتى وفى كل مكان يعمل معجزات.

هيروديا: أوه .. معجزات !! لا أعتقد فى المعجزات (للخادم) مروحتـى؟ (الخـادم يروح لها)

الناصرى ١: هذا الإنسان يعمل معجزات حقا، ففى عرس فى إحدى قـرى الجليـل، حول الماء إلى خمر. لقد حكى لى هذا أقرب المنتمين لى وقـد كـان حـاضرا هذا العرس. وكذلك شفى المسيح أبرصين كانا جالسـين عنـد بوابـة كفـر ناحوم بمجرد لمسه.

الناصرى ٢: كلا.. اللذان شفاهما عند بوابة كفر ناحوم كانا أعميين.

الناصرى ١: كلا .. كان أبرصين، إنه شفى أيضا أعميين، كما أنـه رؤى عنـد سـفح الجبل يكلم الملائكة.

صدوقى: الملائكة غير موجودين!!

فريسى: الملائكة موجودون ولكننى لا أعتقد أن هذا الإنسان قد كلم الملائكة.

الناصرى ١: لقد رأته الجموع الغفيرة يكلم الملائكة.

صدوقى: لم يكلم.. أو لم يكونوا ملائكة.

هيروديا: هؤلاء الناس يتعبونني بما لا أطيق. إنهم مضحكون! (للخادم) مروحتي.
(الخادم روح لها). أنت كما لوكنت في حلم. لا ينبغي أن تحلم.
المرضى هم الذين يحلمون (تخطف المروحة منه وتقفه بها)" [1].

وعلى الرغم من أن الخلاف الذى نشب فى بلاط الحاكم اليهودى هيردوس بين ممثلى الإتجاهات الدينية اليهودية حول عقيدتهم وتغليط كل طرف للطرف الآخر فإن اللافت للنظر فى هذا المشهد الدرامى ذى الطابع النقاشى الجدلى ما تكشف عنه النقاش من أن أهل الطائفة الواحدة مختلفون فالناصرى الأول يغلط الناصرى الثانى ويفعل الثانى العكس،فالناصريون اليهود من أهل "الناصرة" وهم أنصار المسيح أيضا مختلفون بعضهم بعضا فى شيء من التعصب إلى جانب إختلافهم مع الصدوقيين اليهود الذين لا يؤمنون بوجود الملائكة وكذلك هم مختلفون مع الفريسيين اليهود الذين يؤمنون بوجود الملائكة، كذلك ما يكشف عنه هذا المشهد من الروح التهريجية التى يتمتع بها الحاكم الطاغية هيرودوس وروح التهريج التى تحوم حول سلوك زوجه المطعون فى شرفها من قبل (يوحنا المعمدان)، ويظهر المستوى التهريجى للحاكم هيرودوس فى لا مبالاته بما فعله بيوحنا المعمدان إذ حبسه فى جب فى قصره. وهو فى الوقت نفسه يعلن على الملأ أنه رجل مقدس ونبى ويرفض تسليمه لليهود،إلى جانب أنه يتركهم يسفسطو نى مجلسه ويتخاصمون فى نقاشهم العقيدى، بالإضافة إلى لا مبالاته بتلك السفسطة، بل لا مبالاته كذلك بسيل القذف الذى يكيله يوحنا المعمدان من (قبره) على سمعه وسمع زوجة هيروديا وسمع الحاضرين بمجلسه، ولا مبالاته بما تبديه زوجه من استياء .. بل إنه ليبدو منتشيا بهذا الخليط العجيب والمتناقض من جملة ما يقال وما يسمع فى مجلسه، ليس بوصفها معلومات قصد بها جملة ما يقال وما يسمع فى مجلسه، ليس بوصفها معلومات قصد بها المؤلف الجمهور المتلقى لنصه ولكن ما يقال فى مجلس الحاكم الطاغية ويسكت عليه من الحاكم نفسه حتى وإن كان يحمل تجريحا لزوجه وأهل بيته أمر يدل دلالة واضحة على أن ذلك الطاغية هو مهرج أيضا لأنه يستقبل المتناقضات فى آن واحد ويسعد بذلك وينتشى:

---

[1] سالومى، ص ص ٣٣ – ٣٧.

الناصري٣: وهناك معجزة إبنه بايرس.

الناصري١: هذه حقيقة لا ينكرها إنسان.

هيروديا: هؤلاء الناس قد خلبوا من كثرة ما يطيلون النظر إلى القمر. مرهم أن يصمتوا!"[1].

الطاغية وروح المهرج:

مع كل مرة تبدى هيروديا ملاحظة أو تطلب من الحاكم أمرا فإنه لا يعيرها أدنى إهتمام،ومع ذلك تواصل إبداء الملاحظات وإعلان التبرم أو التعليق الساخر الذى يكشف عن روح التهريج عندها، غير أن روح التهريج عنده تهدف إلى تشجيع المتكلم ليدلى بمعلومات أكثر يفيد منها الحاكم الطاغية ربما فيما بعد:

هيرودوس: وما هى معجزة أبنة بايرس؟!

الناصري١: ماتت أبنة بايريس، وأقامها المسيح.

هيرودوس: يقيم الموتى؟!

الناصري١: يقيم الموتى؟!

وتتجلى الروح التهريجية عند الطاغية (هيرودوس) فى تصديقه التام للمعلومة أو تظاهره بالإيمان بصدقها من ناحية، ثم فى توجيه مصدرها:

هيرودوس: أريد هذا الإنسان يقيم الموتى. يجب أن تفتشوا عنه وتخبروه أننى أمنعه أن يقيم الموتى.أين هو الآن؟"[2].

البطش المقنع بروح التهريج:

إن هذه الروح التهريجية هنا تخفى خبثا يستهدف الحصول على معلومة ما محددة اكثر أهمية مما قيل من معلومات، أو هى معلومة متوجة للمعلومات السابقة. لا شك هى مناط السؤال الماكر المتدثر بزى التهريج الذى تأسست عليه عبارة "هيرودوس" : "أين هو الآن؟!".

---

[1] م، ن، ص ٣٧.

[2] م، ن، ص ٣٩.

فعبارة هيرودوس تتزيى بزى المهرجين إذ يعلن تصديقه لما نقل عن معجزة المسيح من أنه "يحيى الموتى"، وتؤكد هذا التصديق بأمر منعه له من عملية إحياء الموتى. ولكن مناط عبارته شاخص فى سؤاله الذى تخفى فى عبارته التضليلية (أين هو الآن؟)، هو يريد أن يعرف مكانه. لأنه يشكل خطرا على سلطانه، يجذب البساط من تحت قدميه. وبما أن للحاكم هيرودوس سابقة حبس "يوحنا المعمدان" وهو ذلك البنى الذى بشر بقدوم المسيح، لأنه شكل خطرا على سلطانه وملكه، فلنا أن نقرر أن سؤاله الخفى عن مكان وجود المسيح يستهدف اعتقاله أيضا أو قتله فى مهد دعوته. وعلى هذا فإن هيرودوس هنا ليس مهرجا ولكنه يتصنع الروح التهريجية ليغلف هدفه السياسى الساعى إلى تصفية الزعامة فى البلد التى يحكمها، فلا تكون هناك زعامة لأحد غيره سواء أكان فى مجال الدين أو فى مجال آخر.

لذلك فإن هيرودوس حينما لا يجد جوابا شافيا عن مكان وجود المسيح يلح فى البحث عنه مستخدما أسلوب الالتفاف الذى استخدمه من قبل:

هيرودوس: على أى حال. ابحثوا عنه، متى وجدتموه أخبرونى. إننى "أريد أن يقيم الموتى. أما أن يحول الماء إلى خمر. أو أن يشفى البرص أو العمى، فهذا ما يمكن أن يفعله، لست أمانع فى هذا أما أن الموتى يقومون، فهذا مخيف"[1].

مظاهر التطرف والتطرف المضاد فى مسرحية "سالومى":

لا شك أن القانون العلمى الذى ينص على أن لكل فعل رد فعل مساو له فى المقدار ومضاد له فى الحركة، هو الأساس الذى يحكم عملية الصراع فى الدراما أيضا، والفعل المتطرف لا شك ينتج عنه رد فعل متطرف يساوية فى عنفه ويكون مضادا فى حركته. فهجوم (يوحنا المعمدان) على (هيروديا) وسبه لها علانية والتشهير بها، لاشك سوف يقابل منها ومن ابنتها بهجوم مضاد أو رد فعل متطرف يلحق به الأذى فإذا كان حبسه فى قبو القصر نتيجة لصراخه فى البرية فاضحا لزوج الحاكم وللحاكم نفسه لم يردعه عن التشهير بمخازيهما وارتكابهما للفحشاء. لابد أن ضررا كبيرا سيلحق به.

---

[1] م، ن، ص ٣٨.

صوت المعمدان: إيه أيتها الفاجرة، ابنه بابل بعينيها الذهبيتين. هكذا يقول الرب الإله، ليخرج إليها جمهرة من الرجال، ليقذفوا الأحجار عليها .. ليرجموها.

هيروديا: لا بد أن تكتم أنفاس هذا !!

صوت المعمدان: ليصرعها رجال الحرب بسيوفهم، ليسحقونها تحت دروعهم.

هيروديا: (في غضب) لا .. هذا هو العار! الويل له !!

صوت المعمدان: وبهذا سوف تزول الآثام من الأرض وسوف تتعلم النساء أن لا يسلكن سلوك هذه الفاجرة.

هيروديا: هل تسمع ما تسمع ما يقوله عنى ..هل تسمح له أنْ يهين زوجتك؟

هيرودوس: إنه لم يذكر إسمك.

هيروديا: أنت تعلم أنه يقصدنى.أنه يخدش كرامتى.. وأنا زوجتك أو لست كذلك؟!

هيرودوس: الحقيقة يا عزيزتى هيروديا النبيلة، أنت زوجتى، وكنت قبلا زوجة أخى.

هيروديا: أنت الذى نزعتنى من بين ذراعيه.

هيرودوس: الحقيقة، كنت قويا جدا،ولكن يجب أن لا نثير هذه المسألة. لا أود أن أناقشها. دعينا ننسى هذا الأمر الذى يذيعه هذا النبى. إننا يا هيروديا النبيلة لم نكرم ضيوفنا كما ينبغي. إملأى الكأس يا حبيبتى .. وهيا بنا نشرب نخب قيصر! فعندنا ضيوف من الرومان ينبغى أن نشرب نخب قيصر".[1]

الإرهاب والمقابل ولعبة المساومة:

وإذا كان الحاكم يبدو سلبيا فى رد فعله نحو يوحنا فإن سالومى وقد أهينت ولم تحقق غرضها بامتلاك يوحنا (لعبتها الجديدة) فهى تسعى إلى تحطيم

---

[1] م.ن.ص ص ٣٨- ٣٩.

اللعبة. إرهابه، ولكن للإرهاب مقابل فما الذى يطلبــه الحـاكم الطاغيـة فـى مقـابل إرهاب يوحنا لسالومى؟

هيرودوس: سالومى .. أرقصى لى يا سالومى. أننى ألتمس منك تلبية هـذا الطلـب.. أرقصى، إننى أشعر بكآبة هـذه الليلـة عندمـا دخلـت هنـا إنزلقـت فـى دماء. وهو فأل سـىء. وسمعـت ضربـات أجنحـة فـى الهـواء.. ضربـات أجنحة ضخمة. لست أدرى ما معناها، لإننى حزين الليلة،لهـذا أود أن ترقصى لى، أرقصــى لى يـا سـالومى، أرجـوك إذا رقصـت لى يمكنـك أن تطلبى ما تريدين، سوف أعطيك كل ما تريدين،ولو إلى نصف مملكتى.

سالومى: (تنهض) هل تعطينى حقا ما أطلبه أيها الحاكم؟

هيروديا: لا ترقصى يا أبنتى.

هيرودوس: أعطيك كل شىء . ولو إلى نصف مملكتى.

سالومى: هل تقسم بهذا أيها الحاكم.

هيرودوس: أقسم بهذا يا سالومى.

هيروديا: لا ترقصى يا أبنتى.

سالومى: بماذا تقسم أيها الحاكم؟

هيرودوس: أقسم بحياتى،بتاجى، بآلهتى .. إن كل ما تسألينى إياه، لك أعطيـه، ولو إلى نصف مملكتـى. إذا رقصـت لى يـا سـالومى .. آه يـا سـالومى، أرقصى لى.

سالومى: لقد أقسمت أيها الحاكم.

هيرودوس: لقد أقسمت .. يا سالومى.

سالومى: كل ما أطلبه .ولو إلى نصف مملكتك؟!

هيروديا: إبنتى .. لا ترقصى.

هيرودوس: ولو إلى نصف مملكتى .. سوف تجلسين علـى العـرش أيتـها الجميلـة. كملكـة، يـا سـالومى، إذا أردت نصـف مملكتـى! أو سـوف لا تكونــى جميلة.. مثل ملكة! لكن الجو أصبـح بـاردا.. والهـواء صقيعـا. وأسمـع الآن .. لماذا أسمع ضربات أجنحة تخفق فى الهواء؟ آه أكـاد أتصـور أن

هناك طائرا ضخما أسود يحلق هناك فى الشرفة،لكننى لا أراه! إن ضربات أجنحته ترعب .. لا .. إننى أنتفض من البرد .. لكن الجو حار صبوا ماء على يدى. أعطونى ثلجا لآكله، فكوا رباط ردائى .. بسرعة .. فكوها .. بل إتركوها، إن الإكليل على جبينى يضايقنى .. إكليل الزهور، أحس أن الزهور مثل النار .. تكاد تحرق جبينى (ينزع الإكليل من فوق رأسه ويرميه على المائدة). آه .. أستطيع أن أتنفس الآن. ما أشد إحمرار وريقات الزهور أشبه بنقط دم على ثياب بيضاء. ولماذا نضع دائما تشبيهات لكل شيء نراه. الأجدر أن نقول إن نقط الدم جميلة مثل الزهور.. ولكن دعنا من هذا كله. إننى الآن سعيد.أليس لى الحق أن أكون سعيدا لأن إبنتك سترقص لى. ألا ترقصين لى يا سالومى. لقد وعدت أن ترقصى..

هيرودوس: لن أدعها ترقص.. !!

سالومى: سأرقص لك أيها الحاكم.

هيرودوس: هل سمعت ما قالته ابنتك .. سترقص لى .. عندما ترقصين لى لا تنسى أن تطلبى منى ما تريدين . كل ما تطلبينه سأعطيك إياه، ولو إلى نصف مملكتى. لقد أقسمت أو ليس كذلك؟!

سالومى: لقد أقسمت بهذا أيها الحاكم.

هيرودوس: ولن أحنث فى قسمى .. لست أعرف الكذب. إننى أسير وعدى. كلمتى لا ترد. إنها كلمة ملك، إنما ملك كبدوكيا يكذب دائما. إنه ملك مزيف.. وجبان .. إنه لم يرد لى الدين وقد أهان سفرائى .. وفاه ضدى بألفاظ خارجة، لذلك فإن قيصر سيصلبه. وإذا لم يتم هذا فسوف يموت والدود يأكله.لقد تنبأ النبى بهذا،.علام هذا التأخير إذا يا سالومى؟!

سالومى: إنى أنتظر ريثما يعود عبيدى بالعطور والبراقع السبعة، ويخلعون حذائى.. (يدخل العبيد بزجاجات العطور، والبراقع السبعة، ثم يخلعون حذاءها)

هيرودوس: ها أنت ذى ترقصين .. بقدميك العاريتين. حسنا .. حسنا جدا قدماك مثل يمامتين بيضاوتين .. مثل زهور تتراقص عجبا وطربا على الأغصان، لكن .. لا .. لا . أنها سترقص على الدماء! يجب أن لا ترقص على دماء. إن هذا فأل سيء.

هيروديا: ماذا تهمك لو ترقص على دماء؟ !

هيرودوس: ماذا يهمني؟! آه .. أنظرى إلى القمر. لقد أصبح أحمر .. أحمر الدم. آه ..لقد صدقت بهذا تنبؤات النبى. ألم تسمعونه جميعكم؟ ألا ترون القمر أحمر كالدم..؟!

هيروديا: أوه .. حقا. أرى هذا صحيحا. فإن النجوم تتساقط مثل ثمار التين الناضجة. أو ليس كذلك؟ وقرص الشمس أصبح أسودا مثل ثوب الحداد. وإن ملوك الأرض يفزعون .. هذا ما نراه .. لقد صدق النبى لأول مرة فى حياته إن ملوك الأرض يفزعون ! هيا بنا ندخل . إنك لمريض . وسوف يقولون فى روما إنك قد جننت .. هيا بنا ندخل.

صوت المعمدان: من هذا القادم من آدوم .. وهو يلبس الأرجوان، يتلألأ جمالا فى ردائه وهو يتمشى فى عظمة. لماذا صبغ ملابسه بالأرجوان ؟

هيروديا: هيا بنا ندخل. صوت هذا الرجل 'وث عقلى. لن أسمح لابنتى أن ترقص ما دام الرجل يصرخ هكذا .. وما دمت أنت تنظر إليها بإستمرار، وفى كلمة واحدة .. لن أسمح لها أن ترقص.

هيرودوس: لا تنهضى يا زوجتى، يا مليكتى .. لن أدخل حتى ترقص لى .. إرقصى لى يا سالومى.

هيروديا: لا ترقصى يا إبنتى..

سالومى: ها أناذى مستعدة أيها الحاكم .

(سالومى ترقص رقصة السبعة براقع)

هيرودوس: هذا مدهش، مدهش، ها أنت ترين أنها ترقص لى .. إبنتك ؟ ! اقتربى نحوى يا سالومى ! إقتربى نحوى يا سالومى ! إقتربى.. لأمنحك

مكافأتك .. إننى أمنح الراقصات بسخاء ! منحة ملك . ماذا ترتدين تكلمى؟!

سالومى: (وهى تنحنى احتراما أود أن يأتوا لى بسرعة فى طبق من الفضة .

هيرودوس: (ضاحكا) فى طبق من الفضة، نعم بكل تأكيد. فى طبق من فضة، إنها فاتنة أليس كذلك؟ ماذا ترتدين فى طبق من الفضة أيتها الحلوة الفاتنة سالومى، أنت يا أجمل بنات اليهودية، ماذا أخبرينى مهما تطلبين أعطيه لك، إن ثروتى كلها بين يديك. ماذا تريدين يا سالومى؟

سالومى: (تنتصب واقفة) رأس يوحنا المعمدان.

هيرودوس: لا.. لا، و ليس هذا!

سالومى: لقد أقسمت يا هيرودوس.

هيروديا: نعم .. لقد أقسمت أمام كل الناس.

هيرودوس: أسكتى أنت .. فليس الحديث معك!

هيروديا: لقد أحسنت إبنتى فى طلب رأس يوحنا. لقد لطخنى بالسب والشتم. إن الناس يشهدون الآن أن سالومى تحب أمها . لا تتنازلى عن طلبك هذا يا إبنتى . لقد أقسم لك...لقد أقسم!

هيرودوس: صمتا ..ولا تكلمنى أنت. تعالى يا سالومى.. فكرى جيدا .. إننى لم أكن قط قاسيا عليك. كنت أحبك دائما. لعل حبى لك زاد عن حده. لذلك لا تسألينى هذا الطلب. إنه طلب مروع. بكل تأكيد أنت تمزحين.. يا له من منظر كريه.. رأس إنسان تنزع من جسده! هل تحتمل عينا عذراء هذا المنظر؟ أية مسرة لك فى هذا ؟ لا شىء .. أبدا ليس هذا ما تقصدين. إصغى إلى .. عندى زمردة ضخمة مستديرة، أهداها لى قيصر، إذا صوبت نظرك فيها ترى الأشياء البعيدة بالقرب منك. قيصر يملك واحدة مثلها يحملها معه عندما يذهب إلى ساحة الألعاب .. لكن زمردتى أكبر حجما، إنها أكبر زمردة فى العالم كله .. إسألينى إياها، لك أعطها.

سالومى: أطلب رأس يوحنا المعمدان!!

هيرودوس: كلا .. كلا لن تعطى لك، أنت تطلبين هذا لمضايقتي، لأننى كنت أنظر إليك فيما بعد، لا ينبغى أن ننظر كثيرا إلى الأشياء، أو إلى الأشخاص. يكفينا ان ننظر إلى المرايا، أوه، أوه، إلى بالنبيذ إننى ظمآن سالومى، سالومى، تعالى، ألسنا صديقين؟ تعال، ماذا أريد أن أقول؟ آه تذكرت، سالومى، اقتربى منى. أخشى أن تكونى لا تسمعينى، تعرفين يا سالومى أن عندى طواويس بيضاء، نختال بين أشجار الآس والسرو فى حدائق، مناقيرها موشاة بالذهب، سيقانها مطلية بالأرجوان، عندما تصيح ينزل المطر، وعندما تفرش أذيالها يظهر القمر فى كبد السماء، إنها تمشى معا، إثنين إثنين بين السرو والآس.

(يشرب كأس النبيذ)

الإرهاب تهديد دائم:

يصيب الإرهاب صاحبه بالتهديد أيضا كما يصيب ضحيته والمطلعين عليه:

هيرودوس: إسكتى. لماذا تزأرين هكذا مثل حيوان كاسر، شره إن صوتك يتبعنى، أقول لك يا سالومى .. فكرى فيما تطلبين، ربما يكون هذا الإنسان جاد من لدن الرب؟ إنه قديس، لقد وضع الله فى فمه كلمات وإنذارات .. الله معه سواء هنا فى القصر أو هناك فى البرارى. وعلى كل حال. فإن طلبك هذا يبدو مستحيلا، من يدرى .. ربما يكون الله معه وفيه، وأكثر من هذا انه لو مات .. قد يصيبنا شر بسببه .. قد يصيبنى أنا .. تذكرى أننى إنزلقت فى دماء عندما دخلت هنا. وكذلك سمعت ضربات أجنحة تخفق فى الهواء .. ضربات أجنحة ضخمة ! هذه كلها، وربما غيرها أيضا.. فأل سيء !وإنك بالطبع يا سالومى لا ترغبين أن سوءا ما يحدث لى أنت لا تودين هذا لى .. أصغى إلى إذن!

سالومى: أعطنى رأس يوحنا المعمدان.

هيرودوس: أوه. أنت لا تصغين إلى، إهدأى. كما أنا هادىء جدا.. أصغى .. عندى فى قصرى لآلىء ثمينة لن تراها إمرأة، حتى لآلئ نادرة. عندى لؤلؤة أربعة فروع تبدو.. تتلألأ كالأقمار فى أشعة فضية تشبه خمسين قمرا فى

شبكة من الفضة. سوف تكونى ملكة جميلة وعلى صـدرك لؤلـؤة رائعـة. عندى قطعة نادرة من اليشب، عندى يـاقوت أصفـر كلـون عـين النمـر، وحمراء مثل عين حمام الغاب، وأخضر مثل عين القط. وعنـدى أحجـار ثمينة غريبة يتغير لونها عندمـا يمـر عليـها ظـل القمـر، ويخـف ضوؤهـا عندما تلمسها ضياء الشمس. وعندى مراوح رائعة مـن ريـش الببغـاوات، هدية لى من ملك الهند، وأهدانى ملـك نوميديـا ثوبـا مـن ريـش النعـام، وعندى بلورة محرم على النساء أن ينظرن فيها، ولو رأها الشـبان فإنـهم يتضاربون بالعصى، وعندى خزائن من الصدف وثلاث قطع مـن الفـيروز عندما نضعها على جبيننا نشعر بأن ما نـراه غـير موجـود. والمـرأة التـى تحملـها بيدهـا تصبـح عـاقر، هـذه كنـوز مخبـوءة وقيمتـها لا تقـدر بثمن، وليـس هـذا كـل مـا عنـدى .. فعنـدى فـى صنـدوق مـن خشـب الأبنوس كأسين من الكهرمان النقـى إذا صـب عليـها عـدو مـن أعدائنـا شيء يصبحان كأسين من الفضة، وعنـدى أقمشـة نـادرة واردة مـن بـلاد سيرس. وأساور مطعمة بالياقوت من شواطيء الفرات. مـاذا ترغبـين فـى أكثر من ذلك يا سالومى ؟ أخبرينى عما تريدين من هذا كله وأنا أعطيك كل ما تطلبينه لك أهديه إلا شيئا واحدا، أعطيك كل ما عندى إلا شـيئا واحدا، أعطيك عباءة الكاهن الأكبر، أعطيك حجاب الهيكل.

اليهود: (يزمجرون) أوه .. أوه..

سالومى: أعطينى رأس يوحنا المعمدان.

هيرودوس: (يرتمى إلى الوراء على المقعد) لتأخذ ما تريد أليست هى أبنه أمها.

الجندى الأول: (يتقدم إلى الأمام)

هيروديا: (تسحب خاتم الموت من يد هيرودوس، وتعطيه للجنود).

الجندى الأول: (يقدم الخاتم للجلاد).

هيرودوس: من أخذ خاتمى؟ كان الخاتم فى إصبعى الأيمن! من شرب كأسـى كـان ممتلئا بالنبيذ؟ .. لابد أن يصيبنا سوء..

(الجندى يهبط الجب)

هيرودوس: آه.. لماذا أقسمت؟ يجب على الملوك ألا يحلفوا، فإن حنثوا بالقسم كان الأمر فظيعا، وإن بروا بالقسم كان الأمر فظيعا أيضا.

هيروديا: لقد أحسنت يا ابنتى.

هيرودوس: أنا متأكد أن سوءا يحل بنا.

الدافع النفسى للإرهاب:

إن من الدوافع إلى الإرهاب ما هو تاريخى وما هو إجتماعى أو إقتصادى، ولكن هذا الإرهاب دافعه نفسى:

سالومى: (تنحنى على حافة الجب وتصغى) لا صوت البتة لا أسمع شيئا لماذا لا يصرخ؟ إنه إذ أقدم إنسان على قتلى فإننى كنت أصرخ مستغيثة. كنت أقاوم : نعمان، أضرب، أضربه، آمرك.. كلا، لا أسمع شيئا. يا له من صمت، صمت رهيب، أه لقد سقط شىء على الأرض. سمعت شيئا يسقط. إنه سيف الجلاد. أنه خائف .. ذلك العبد! لقد سقط السيف من يده. لم يقو على ضربه.. يا له من جبان، هذا العبد. ! إلى بالجنود.

(تخاطب خادم الملكة)

تعال أنت. كنت صديق هذا الذى يموت .. أليس كذلك؟ إننى أقول لك لا يوجد موتى كثيرون، آمرك أن تسرع إلى الجنود رتطلب منهم أن يأتوا لى بالشىء الذى طلبته. الشىء الذى وعدنى به الحاكم، الشىء الذى أصبح ملكى (تتحول إلى الجنود هيا أيها الجنود أسرعوا وأهبطوا إلى الجب وهاتوا لى رأس ذلك الرجل (نحو الحاكم) وأنت أيها الحاكم .. مر جنودك ليأتوا برأس يوحنا المعمدان .. على الفور (تظهر ذراع طويلة سوداء من الجب.. أنها ذراع الجلاد.. تحمل فى طبق من الفضة رأس يوحنا المعمدان .. سالومى تتناول الطبق وهيرودوس يخفى وجهه بيديه ومعطفه .. وهيروديا تبتسم وهى تروح بمروحتها والناصريون يركعون على ركبهم ساجدين وهم يبدأون فى الصلاة..

سالومى: إنك يا يوحنا لم ترض أن تقبل فمى! هآنذى أقبل فمك سأعض شفتيك بأسنانى كما تعض ثمرة الفاكهة الناضجة.

نعم سأقبل فمك يا يوحنا. قلت هذا. أو لم أقل؟ نعم قلت إننى سأقبل فمك .أقبله الآن، ولكن لماذا لا تنظر إلى يا يوحنا؟ عُيناك مخيفتان . كإنما تفيضان بالازدراء والسخط، تغلق الآن. لماذا تغلق؟ إفتح عينيك. إرفع جفنيك يا يوحنا. لماذا تنظر إلى هل أنت خائف يا ترى منى؟ ولسانك الذى كالأفعى الرقطاء تنفث سما زعافا لم يعد يتحرك. ما بال الثعبان القرمزى لا يتحرك الآن، أليس هذا غريبا؟ لم تعد تتكلم شرا ضدى، لم تعد تعاملنى كعاهرة، أنا سالومى .. ابنه هيروديا، أميرة اليهودية .. حسنا أصبحت رأسك ملكا لى. أستطيع أن أعمل بها كيف شئت، يمكننى أن أرميها للكلاب أو للطيور الجو، فما تتركه الكلاب تمزقه الطيور الجارحة. إيه يا يوحنا، لقد كنت أنت الرجل الوحيد الذى أحببته .. نبذت كل الرجال.. ولكنك أنت كنت جميلا.. كان جسدك أشبه بعمود من فضة. كان بستانا مملوءا من الحمام ومن زنابق بيض فضية.. كان قطعة من فضة مغطاة بدروع من عاج.. لم يكن هناك شىء أبيض مثل بياض جسدك. لم يكن شىء فى العالم أحمر مثل فمك .. كان صوتك يفوح عطرا.. كنت أسمع رنينه كموسيقى رائعة. لماذا لا تنظر إلى يا يوحنا؟!

لقد خبأت عينيك بغطاء رهيب، غطاء من يرى ربه. أجل .. لقد رأيت ربك. ولكنك يا يوحنا لم ترنى أبدا .. لو كنت قد رأيتنى لأحببتنى. رأيتك يا يوحنا فأحببتك. ومازلت أحبك .. وسأظل أحبك وحدك فى نفسى ظمأ إلى جمالك. وجوع إلى جسدك. ولن تستطيع فواكه الدنيا أن تسد رمق جوعى أو عطشى. ماذا افعل الآن يا يوحنا.. فيضان أو طوفان المياه لا يطفىء أبدا نار حبى. كنت أميرة فأذللتنى. كنت عذراء طاهرة، لكنك جمعت جمر نار فى عروقى .. آه .. لماذا لا تنظر إلى يا يوحنا.. آه..لو كنت نظرت إلى لأحببتنى .. لكن .. آه .. إن سر الحب أقوى من سر الموت ..الحب وحده هو مطمع الإنسان .

الإرهاب والطريق المسدود:

إن الإرهاب دائما يبدأ من طريق مسدود وينتهى إلى طريق مسدود، وإرهـاب الأرض يأتى بإرهاب السماء للأرض.

هيرودوس: إنها مفترسة ابنتك هذه. مفترسة جدا . فى الحقيقة إن ما فعلته يعتبر جريمة كبرى لا تغتفر فى حق إله مجهول.

هيروديا: إننى أوافق على كل ما فعلته ابنتى .. وإننى سأمكث هنا.

هيرودوس: (ينهض) آه .. الزوجة الزانية تتكلم.. هيا بنا ندخـل.. هيـا قلـت لـك هيا .. بكل تأكيد لابد من حدث مروع سوف يحـل بنـا.. يـا نسـى،يـا أشار، يا أوازياس، أطفئوا المشـاعل لـن أنظـر إلى شـىء البتـة. وإن كـل الأشياء تتعبنى.. أطفئوا المشاعل، أخفوا القمر، غطوا النجـوم،وتعـالى يـا هيروديا نختبىء فى قصرنا، إننى بدأت أحس بخوف رهيب.

(العبيد يطفئون المشاعل،والنجوم تختفى، وتعبر سـحابة قاتمـة سـوداء على القمر، ويسود المكان ظلمة حالكة،والحاكم يخطو على السلم)

سالومى: آه.. لقد قبلت فمك يا يوحنا. قبلت فمك . شعرت بُطعم الدم؟ من يـدرى، لعله طعم الحب، إنهم يقولون إن الحـب مـر المـذاق،ولكـن مـا قيمـة هـذا كله، ما هذا؟ لقد قبلت فمك يا يوحنا.

هيرودوس: (يلتفت حوله) إقتلوا هذه المرأة.

(يندفع الجنود بسرعة نحوها ويسحقون تحـت ذروعـهم سـالومى ابنـه هيروديا، أميرة اليهودية)[1].

---

(1) م، ن، ص ص ٤١ – ٥٧.

المبحث الخامس
الإرهاب بين الطلب واستمرار التهديد والبعد الإعلامى ودوره فى المسرحية الدينية

كنا قد وصلنا عند التعرض لأركان العملية الإرهابيــة إلى أن أركـان الإرهـاب تتمثل فى التهديد المباشر للنفس أو للمال الخاص أو العام،وإستمرار أثــر التـهديد إلى فترة طويلة فى النفوس ثم المقابل الذى يطـالب بـه منفـذو العمليـة الإرهابيـة والبعـد الإعلامى يشكل الهدف الرئيسى فــى كـل عمليـة إرهابيـة. ونقـف ألان أمـام ثـلاث حالات من حالات الإرهاب التى وقعت علـى ثلاثـة مـن رمـوز الديـن فـى المجتمـع التوحيدى ودعوته الأولى فى التاريخ القديـم علـى يـد الملـك الفرعونـى (إخنـاتون) [1] مرورا برمز من رموز الدين المسيحى وهو (بيكت)[2] وإنتهاء بالحسـين[3] فـى مسـرحية الشرقاوى.

أولا - البـعد الإعلامى للإرهاب:

فـى مسـرحية إخنـاتون: عرفـت فكـرة التوحيـد علـى يـد الملـك الفرعونـى إخناتون قبل أن يدعو إليها موسى عليه السلام[4] [5]، وقد كانا سـويا طـالبين لعلـوم اللاهوت فى مصر القديمة فى جامعة (أون: عين شمس اللاهوتية). ولكن كهنة آمون الذين جردهم إخناتون من كل السلطات بعد أن أهمل معابدهم الوثنيــة ودعـا إلى إلـه واحد هو (آتون): أى الطاقة الكامنة فى قرص الشمس وأشعتها بدلا من عبادة قـرص الشمس نفسه عندهم، كادوا له وعملوا على إرهاب أتباعه ومن ثـم إرهابـه، فأشـاعوا

---

(1) م، س.

(2) م، س.

(3) م، س.

(4) فرويد، موسى والتوحيد

(5) فرويد، موسى والتوحيد

ضده الأكاذيب ونشروا التضليل واخترقوا صفوف أسرته نفسها. أمه الملكة (تى) وزوج ابنته وأقربائه، ونشروا جوا من الرعب والإحباط فى كل مكان.

وهذا ما يصوره هذا المشهد من مسرحية (إخناتون) [1].

الخادم: الشريف حور محب هنا ويرغب فى التحدث إلى الملك.

إخناتون: أبعث به إلى هنا فورا، (يخرج الخادم) ألم أقل لك إن حور محب ليس فأرا "نفرتيتى تهز كتفيها ويدخل حور محب، متجهما متباعدا، وينحنى انحناءة رسمية".

إخناتون: مرحبا أيها الصديق العزيز. كنت قد بدأت أقلق لغيابك الطويل، أما الآن فأنا مسرور حقا أن أرى محياك مرة أخرى.

حور محب: أنا لم آت لأقول كلمات سارة..

إخناتون: ماذا جرى؟

حور محب: "(متهكما) جرت أمور لا وزن لها بلا شك فى نظرك أيها الملك .. ريبادى.. خادمك المخلص - مات وممتلكاته اغتصبت منه، وأراضيه خربت، وأبناؤه وأخوه قتلوا من حوله، ومات هو مواليا حتى النهاية لملك لم يلق بالا إلى تعاسته!

إخناتون: ليس هكذا.. ليس هكذا..

حور محب: إن مصر قد وصمت بالعار بسبب موته، أن تكون مصريا اليوم يعنى أن تسير متطامنا خافض الرأس وسط زراية أقطار كانت لها ثقة بكلمتنا. فى أرجاء سوريا، فى أرض ما بين النهرين، فى أرض كنعان، فى قادش وميتانى، وفى كل مكان صار النصر الآن معقودا لأعداء مصر. إن "الخبيرى" المتوحشين قد دهموا الأرض وشهروا السيف فى وجه كل شىء وقد صمدت حاميتنا، وذبح أفرادها وهم ملازمون لمواقعهم،وهكذا أيها الملك الذى يأبى سفك الدماء، صرت ملطخا بدماء شعبك ودماء من وثقوا بك.

---

[1] أجاثا كريستى، إخناتون، ترجمة حلمى مراد، روايات الهلال، ع ٣٣٤٢، يونيو ١٩٧٧ - جمادى الآخرة ١٣٩٧ هـ، القاهرة، مؤسسة الهلال.

إخناتون : "متأوها" قاس.. قاس..

حور محب : وأنا أيضا أمسيت ملطخا بذلك الدم نفسه،فأنا القائد العام لجيش مصر. وقد قعدت معقود الذارعين وتركت الأصدقاء القدامى، والحلفاء القدامى يفنون ويمضون إلى حتوفهم وهم يلعنون مصر فى القصور، وعشت ناعما راغدا مرفها أشاهد الرقص،وأسمع الموسيقى .. وهذا كله يصمنى بالعار، أما الآن..

نفرتيتى : "بتيقظ" أما الآن يا حور محب؟

حور محب : "ببطء" أما الآن يا مولاى الملك، فطريقانا مختلفان. لقد خربت مصر .. سادت الفوضى، ومنى أهلها بالذهول والحيرة، بعد أن حرموا من آلهتهم، فصاروا كالدواب العجماء لا تدرى أين تولى وجهها! أيحق لى أن أقعد عن العمل أكثر من ذلك؟ لعل الوقت لم يفت بعد، ولعل النظام لم يزل فى الوسع أن يستتب بعد الفوضى،ولعل الثقة والإيمان بمصر يمكن استعادتها فى الخارج. إننى يجب أن أحاول لأحقق كل ما يستطيع بشر، وهذا فراق بينى وبينك يا سيدى "صمت" إغفرلى ما ، أنا بسبيله.

إخناتون : "فى قلق شديد" أنت يا حور محب.. أنت يا من لم أشك قط فى حبه لى؟

حور محب : لقد قلت لك من قبل يا سيدى إنك تثق أكثر مما ينبغى. إن لكل إمرىء موطن ضعفه الذى ينكسر عنده.

إخناتون : هل مات حبك لى؟

حور محب : "ببرود" كلا! ولكن تحول بيننا أشلاء موتى، مدن مخربة، واسم مصر الذى إنحطت مكانته.وفى نهاية المطاف لئن كنت الملك، فما أنت إلا فرد واحد، ومصر هى التى يقام لها الوزن! وطنى!

إخناتون : يا له من أفق ضيق، ليس لوطن واحد مفرد أهمية، بل الأهمية للعالم أجمع! ..أنا لا أحب مصر فقط، بل العالم كله.

حور محب : ألفاظ! منذ سنوات وأنا أختنق بالألفاظ وأغص بها! الفعال لا الأقوال ما نحتاج إليه!

إخناتون : "بلمحة من التهكم القديم": لقد كنت دائما رجل الفعال!

حور محب : "بوقار" لقد خلقت هكذا، ونحن جميعا على ما جبلنا عليه.

نفرتيتي : كهنة آمون سيكافئنك بلا شك.

حور محب : ليست المسألة مسألة مكافأة "مترددا" .. وداعا يا مولاى!

إخناتون : وداعا.

(حور محب يصمت، ثم ينصرف)

نفرتيتي : هو إذن فأر بعد كل شيء!

إخناتون : "جالسا كالمشلول" حور محب .. حور محب .. "بإشارات كمن يلتمس شيئا" .. ذهب .. الكل ذهبوا.

نفرتيتي : مولاى العزيز.. زوجى المحبوب.

إخناتون : يبعدها عنه وكأنه فى حلم، وينهض على قدميه، ويسير بقدمين متلمستين الطريق ممدود الذراعين: وحيد ..وحيد أنا تماما.

نفرتيتي : "تتبعه مذعورة": إخناتون.

إخناتون : "رافعا يديه إلى السماء" أنا وحدى ، رف مشيئتك على الأرض يا أبى .. فماذا أنا الآن؟ ماذا أنا الآن؟ ماذا أنا الآن؟..

ثانيا - الأثر الإعلامى للإرهاب:

وقد تمثل الأثر الإعلامى فى الإحباط الذى أصاب إخناتون بعد علمه بخيانة صديقه وقائد جيوشه حور محب. خيانته له هو وزوج ابنته (توت عنخ آمون):

نفرتيتي : " بحياء" مولاى؟ "إخناتون لا يرد" مولاى .."ترنو إلى أى، ويترددان لحظة. ثم تركع نفرتيتى بجوار زوجها وتلمس ذراعه".. مولاى..

إخناتون : "مهتزا كمن يستيقظ" نعم!

نفرتيتي : إن زوج ابنتنا توت عنخ آمنون لم يعد. وقد أخذ معه كل ممتلكاته.

إخناتون : وأين ذهب؟

نفرتيتي : إلى مدينة "طيبة".

إخناتون : توت عنخ آمون أيضا .. الفتى العزيز الذى أحببناه "لآى فجأة" تكلم. هناك المزيد من البلايا..

آي: فى مدينة "طيبة" حدث تمرد،وخرج كهنة آمون من مكامنهم التى كانوا مختفين فيها، واستولوا هم وأتباعهم على المدينة.

إخناتون : كهنة آمون. (صمت طويل، ثم لآى) ماذا جنيت أنا يا أبى! ما الذى تركته وقصرت فى عمله؟ هل اقترفت الشر ضد أى إنسان؟ هل نهبت الفقراء! هل منعت العدل عن أحد؟ أهى جناية أن أحب الجمال؟ أهى جريمة أن أشتهى السلام؟ (آى يهز رأسه بأس) لقد أحببت شعبى، وأردت لهم أن يعيشوا فى حرية.. وأن يتعاشروا بالمحبة والسلام والسعادة. ولكنهم بدلا عن ذلك لابد لهم أن يقتلوا بعضهم بعضا، ولا بد لهم أن يسرقوا، ويغشوا، ويسلبوا، ويخربوا الأرض الحنون، لماذا أيها الشيخ؟ قل لى لماذا يصنعون هذه الشرور؟

آي: لا أدرى .. لا أدرى .. لعل السبب - فيما أظن - إن قلوبهم تنزع إلى صنع هذه الشرور (يخرج هو يهز رأسه).

إخناتون : (متشبثا بنفرتيتي) نفرتيتي. نفرتيتى. أهذا صحيح؟ أصحيح ما قاله حور محب؟ أهذا الدم وهذه الآلام والمصائب تقع على رأسى أنا؟ أكان ينبغى أن أبعث بقوات مسلحة عندما طلب من ذلك؟ أكان ينبغى هذا؟ أكان ينبغى هذا؟

نفرتيتي : كلا.

إخناتون : كل هذا الدم.. على رأسى أنا؟

نفرتيتي : "بلهجة أشد عزما": كلا.

إخناتون : "بطفولة" أنت تقولين هذا لتسرى عنى.

نفرتيتي : كلا.. بل هذا ما أعرفه.وما قاله آى صحيح.. لقد صنع هؤلاء الناس ما نزعت بهم قلوبهم إليه. ولابد أن الأمر هكذا على الدوام. إن السبل القديمة.. السبل المجربة المأمونة، السبل التى يعرفها حور محب لا تصلح لك . أنت أيضا كان لا بد أن تتبع ما كان فى قلبك سبل عالم جديد، وحياة جديدة.. سبل شىء سيكون فى المستقبل.

إخناتون : هل سيكون؟

نفرتيتى : سيكون". [1]

إن خيانة أقرب الأصفياء إلى الزعيم الدينى والسياسى وتخلى المشايعين له عن مناصرته تعد أول صدمة لذلك الزعيم، وهى حين يعلم بها ترهب نفسه قبل ظهور اثر الإرهاب الدموى عليه،وهذا ما كان من أمر اخناتون قديما ومن أمر الحسين رضى الله عنه ومن أمر الرسول الذى بعثه إلى العراق فى العصور الوسطى.

ثالثا - استمرار التهديد الإرهابى وأثره فى النفوس فى مسرحية الحسين:

تقوم الجوقة بالتعبير عن الرأى العام، وهى هنا فى هذه المسرحية تقوم بدور الداعية والإعلام عن النذر التى ينذر بها الحاكم فى عراق الدولة الأموية بعد شيوع توجه الحسين رضى الله عنه إليها بطلب من أهلها رغبة منهم فى مشايعته وإعطائه البيعة وعزل يزيد بن معاوية الذى انتزع له أبوه البيعة من الناس بالتهديد والترغيب.

الجوقة : يا أيها الناس إسمعوا .

فلقد توالت عندكم نذر الأمير

وذاك إنذار أخير

من ظل محتفظا بسيفه

من لم يبلغ باسم ضيفه

من لم يبلغ شرطة الوالى بأسماء الرجال

الخارجين على أمير المؤمنين

من يخف إنسانا يميل إلى الحسين

من يخف مبعوث الحسين ومن يساعده على إخفاء نفسه

من لم يساعدنا ويرشدنا

ويجعل نفسه عينا لنا

يصلب على باب المدينة

من خاننا هتكت نساؤه

---

[1] م،ن، ص ص ١٣٠ - ١٣٣.

من صار جاسوساً لنا نال الذى يرجوه منا

من صار جاسوساً لنا نال الذى يرجوه منا

من صار جاسوساً لنا نال الذى يرجوه منا". [1]

رابعا - سمات الزعامة الدينية بين التهديد الإرهابى والإستسلام:

إن الحسين قد سلم أمره لله على الرغم من التهديد الذى كان واقعاً عليه وعلى أهله وجنوده ومشايعيه. وكذلك كان بيكيت مستسلماً لقضاء الله لحظة حصار الفرسان للكنسية والكهنة من أتباعه بها فغلقوا الأبواب ولكنه أمرهم بفتح الأبواب. فلما فعلوا انقض فرسان الملك هنرى وذبحوه وهو مستسلم لقضاء ربه. فهو مثل الحسين رضى الله عنه قد أحاط بأنه واقع تحت جبر إلهى يدفعه دفعاً للتضحية بنفسه وولده وعشيرته من أجل خلاص أمته من بطش الحاكم الفاسد وطغيانه،وكذلك فعل بيكيت فى دفاعه عن الدين وعدم الاعتداء عليه ونهب أموال الكنيسة وأو قافها. إن الإرهاب قد وقع على كل منهما بقدر من الله،لذلك لم يقاوم بيكيت فى حين أن الحسين قد قاوم وحارب فى معركة دموية انتهت بقتله والتمثيل به، فموقف بيكيت يعكس دعوة السلام المسيحية (من صفعك على خدك الأيمن فأدر له خدك الأيسر).

فى مسرحيته إليوت يمثل هذا المشهد فى ساحة رئيس الأساقفة فى ٢ ديسمبر (كانون أول) سنة. ١١٧م، يمثل دوره التهديد الإرهابى الذى يمكن أن يقع على رجل الدين مع إمتثاله للأمر كله: [2]

(يدخل الكهنة)

الكهنة: (بقساوة) مولانا.يجب ألا تقف هنا،فلنمض إلى الكنيسة عبر الصومعة، لا تضيع الوقت،فهم عائدون مسلحين،إلى المذبح،إلى المذبح!

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوى، الحسين ثائرا – الحسين شهيداً ، كتاب الهلال، القاهرة مؤسسة الهلال .

(٢) ت. س إليوت، جريمة قتل فى الكتدرائية، ت صلاح عبد الصبور، الكويت سلسلة من المسرح العالمى .

توماس : طوال حياتى وهى تقبل،هذه الأقدام،طوال حياتى وأنا أنتظر، الموت سيأتى فقط حينما أكون خليقا به، وإذا كنت خليقا به فليس خطر. لذلك على فقط أن أبلغ بوصيتى الكمال.

الكهنة : مولاى، إنهم آتون، سيقتحمون الباب الآن، ستقتل، نعال إلى المذبح. عجّل يا مولاى، لا تقف هنا تتكلم. ليس هذا صواباً ماذا سيحل بنا يا مولاى إذا قتلت! ماذا سيحل بنا؟

توماس : سلاماً، أهدوا، تذكروا أين أنتم مما هو حادث؛ إنهم لا يريدون غير حياتى! وأنا لست فى خطر؛ بل قريب من الموت فحسب.

الكهنة : مولاى إلى صلاة المغرب، لا يجدر بك أن تغيب عن صلاة المغرب، لا يجدر أن تغيب عن الوظيفة الإلهية. إلى صلاة المغرب،إلى الكتدارئية.

توماس : أذهبوا إلى صلاة المغرب،إذكرونى فى صلواتكم. سيجدون الراعى هنا، أما الخراف فستنقذ حياتها، لقد أحسست بانتفاضة النعمة، إيماءة من السماء، همسة، ولن أفكر ثانية جميع الأشياء تشير إلى النهاية السعيدة.

الكهنة : أمسكوا! أرغموه ! ادفعوه..

توماس : ارفعوا أيديكم عنى.

الكهنة : إلى صلاة المغرب! عجل.

(يسحب الكهنة توماس إلى الكاتدرائية ويتغير المشهد فى إثناء حديث الجوقة)

الجوقة : (بينما تنشد "لحن إلهى" باللاتينية،من مكان بعيد)

يابسة اليد وجاف الجفن

هامد الرعب ولكنه رعب أشد

من تمزيق الأحشاء

هامد الرعب ولكنه رعب أشد

من تكسير الأصابع

ومن تحطيم الجمجمة

أشد من وقع الخطوة فى الردهة

أشد من الغضب فى القاعة

زبانية الجحيم يختفون، البشر يتقلصون ويندثرون
إلى غير رجعة فى الريح، منسيين، غير مذكورين، ليس هنا سوى
وجه الموت الأبيض المسطح،
خادم الله الصامت
وخلف وجه المو ت الدينونة
وخلف الدنيونة الخواء أشد رعباً من صور الجحيم الصاخبة
الفراغ والغيبة والإنفصال عن الله
فزع المرحلة التى بلا نضب، إلى الأرض الخواء
التى ليست بأرض، بل خواء فحسب، غيبة هو الخواء
حيث الذين كانوا رجالاً لا يستطيعون بعد تحويل الذهن إلى الذهول، والأوهام، الهرم فى الأحلام، الإدعاء، حيث الروح لا تخدع بعد، فليس من أشياء، ولا أنغام، لا ألوان، ولا أشكال تخلب أشكال تخلب اللبن، تحول الروح.
عن رؤية ذاتها، متحدة اتحاداً يماً إلى الأبد، لا شىء ..مع لا شىء
ليس ما ندعوه الموت، ولكن ما وراء الموت.. ليس موتاً
إننا نخاف، إننا نخاف من سيترافع لى
من سيتشفع لى، فى أشد ساعات عوزى؟
يا ميت على الشجرة، يا مخلصى
لا تدع تعبى يذهب سدى
أعنى يا سيدى فى خوفى الأخير
تراب أنا، إلى التراب أعود
من الهلاك الخير الذى يتربص بى
أعنى يا سيدى فالموت قريب

(فى الكتدارئية، توماس والكهنة)

الكهنة : أحكموا إغلاق الباب، أحكموا إغلاقه
الباب موصد بالمزلاج

إننا آمنون، إننا آمنون

لن يتجرأوا على إقتحام الباب

لن يستطيعوا الإقتحام، فليست لديهم القوة

إننا آمنون.. إننا آمنون

توماس : إرفعوا المزلاج عن الأبواب،افتحوا الأبواب.

لن أحول بيت الصلاة، كنيسة المسيح،

الملجأ،إلى قلعة

ستحمى الكنيسة أهلها، بطريقتها،ليس

كأشجار سنديان وحجارة

فالحجارة والسنديان يصيبها الفساد

ولا تتحمل البقاء ولكن الكنسية تظل أبداً

الكنسية ستبقى مفتوحة، حتى لأعدائنا. افتحوا الباب

الكاهن : مولاى! هؤلاء ليسوا بشراً،إنهم يأتون ليس

كما يأتى الناس بل

وحوش إستبد بها الجنون، إنهم يأتون

ليس كما يأتى الناس الذين

يحترمون الهيكل، الذين يجثون أمام جسد المسيح،

ولكن مثل الضوارى، أفلا تسد الباب

فى وجه السبع، النمر، الذئب أو الخنزير البرى؟

فلماذا لا تحكم سده

فى وجه ضوار بأرواح أناس ملعونين، فى وجه أناس

تردّت نفوسهم في البهيمية، مولاى! مولاى!

توماس : أنتم تروننى طائشاً، يائساً ومعتوهاً

أنتم تجادلون بالنتائج، كما يفعل هذا العالم

لتقرير فعل ما أخير هو أم شر

أم تفزعون إلى الوقائع، لأن لكل حياة ولكل فعل

آثاراً خيرة أو آثمة
كما أن الزمن يمزج بين آثار وأفعال كثيرة
فالخير والإثم كذلك مختلطان نهاية الأمر
إن موتى لن يدرك فى الزمن
فقد حزمت رأيى خارج نطاق الزمن
إذا أنتم تدعون ذلك فراراً
به يرضى كيانى
فإنى أهب حياتى
لشريعة الله التى فوق شريعة الإنسان
ارفعوا المزلاج عن الباب! ارفعوا المزلاج عن الباب!
لسنا هنا لننتصر بالقتال، بالمكيدة، أو بالمقاومة
لأن نقاتل الوحوش كرجال، لقد قاتلنا الوحوش
وانتصرنا. ليس لنا غير أن ننتصر
الآن بالعذاب. هذا هو النصر الأيسر منالاً
الآن هو انتصار الصليب،الآن
افتحوا الباب! إنى آمركم. افتحوا الباب
(يفتح الباب، ويدخل الفرسان سكارى)

الكهنة : من هنا يا مولاى أسرع. اصعد الدرج. إلى السقف
إلى القبو. أسرع. تعالى، ادفعوا

الفرسان : أن بكيت، خائن الملك؟
أين بكيت،الكاهن العابث
إنزل يا دنيال إلى جب الأسود
إنزل يا دنيال لمنازلة الوحش
هل اغتسلت بدم الحمل؟
هل تخضبت بخضاب الوحش
انزل يا دنيال إلى جب الأسود

إنزل يا دنيال وشارك فى الوليمة

أين بكيت رقيع تشيبسايد؟

أين بكيت الكاهن الكافر؟

إنزل يا دانيال إلى جب الأسود

إنزل يا دانيال وشارك فى الوليمة

توماس : هو الإنسان وحده الذى

مثل الأسد الجرىء يجب أن يكون بلا خوف

إلى هنا

لست خائنا للملك. أنا كاهن

مسيحى، مخلص بدم المسيح

على استعداد لأن أتألم بدمى

هذه هى سمة الكنسية دائماً

سمة الدم. الدم.. الدم.

دمه أعطى لشراء حياتى

دمه أعطى ثمناً لموته

موتى لموته

الفارس الأول: آحلل أولئك الذين حرمتهم

الفارس الثانى: أخلع عنك السلطات التى ادعيتها

الإرهاب يحقق أثره عند اكتشاف خيانة ضد الزعامة:

إن تهديد الإرهاب لم يؤثر فى بيكيت مثلما أثر فيه اكتشافه لخيانة تابعه، تماماً مثل اكتشاف الحسين لخيانة أهل الكوفة واكتشاف إخناتون لخيانة حور محب وتوت عنخ آمون لتمكين الذين يرهبون أسرة إخناتون.

الفارس الأول : جدد الولاء الذى تنكرت له

توماس : الآن تهيأت للموت فى سبيل سيدى

حتى تغطى كنيسة السلامة والحرية

افعلوا بى ما شئتم، لمحقكم وعاركم

ولكن لا تمسوا شعبى. بحق الله
سواء أكانوا من الشعب أو الكهنة
هذا أنهاكم عنه

الفرسان: خائن، خائن، خائن

توماس: أنت، يا ريجنالد أيها الخائن ثلاثاً
خائن لى كتابعى الزمنى،
وخائن لى كمولاك الروحى،
وخائن لله بتدنيسك كنيسته.

الفارس الأول: لا ولاء عندى لمرتد
وما أنا مدين به سيدفع الآن

توماس: الآن أسلم أمرى وأمر الكنسية لربى العظيم ولمريم المباركة العذراء أبداً، وإلى المبارك يوحنا المعمدان وإلى القديسين الرسولين بطرس وبولس وللشهيد الطاهر دنيس ولجميع القديسين

الجوقة: نقوا الهواء طهروا السماء. اغسلوا الريح خذوا حجرا عن حجر واغسلاهما. الأرض فاسدة،الماء فاسد، نحن ووحوشنا قد تنجسنا بالدم سيل من الدم أعمى عينى".

المبحث السادس
الجبر الإجتماعى بين الإرهاب السياسى للمعارضة وإرهاب المعارضة للحكم

يتمثل الجبر الاجتماعى خير تمثيل فى صور القهر السياسى والإرهاب المتبادل بين النظام الحاكم فى بلد ما والمعارضة،وهى صور متعددة بعضها له بعد إقتصادى وبعضها له بعد إدارى بيروقراطى، غير أن هذه الأبعاد جميعا تنبع من نبع واحد وهو القهر السياسى فى مجتمع ما قد يكون مجتمعا متخلفاً،وقد يكون مجتمعاً متقدماً من الناحية الإقتصادية. وقد يتمثل القهر فى شكل صور متعددة ومتدرجة من الإرهاب.

وقد يتمثل الإرهاب فى شكل المقاومة الوطنية للاستعمار، وهو ما يعرف بالإرهاب الثورى أو الكفاح المسلح. وقد عنى المسرح بتصوير هذه الظاهرة "ظاهرة الإرهاب الثورى" على طريق الكفاح المسلح أو على طريق التصدى الوطنى أو القومى بشكل فردى لقوى الإستعمار بوازع قومى أو بوازع دينى كما فى مسرحية (سليمان الحلبى) [1] لألفريد فرج أو كما فى مسرحية (مأساة جميلة) [2] لعبد الرحمن الشرقاوى، أو كما فى مسرحية (أدهم الشرقاوى) [3]، أو كما فى مسرحية (الديب) [4] و(ليلة مصرع جيفارا) [5]، أو عن طريق التصدى الجماعى المنظم لقوى القهر الإستعمارى أو الديكتاتورى. وتمثل ذلك فى مسرحيات مثل (ثورة الزنج) [6]، (الحسين ثائراً) [7]، (النار والزيتون) [8]، الإمبراطور جونز) [9] .

---

(1) الفريد فرج، سليمان الحلبى،كتاب الهلال، القاهرة، دار الهلال ١٩٦٦.

(2) عبد الرحمن الشرقاوى،مأساة جميلة،القاهرة دار الكاتب العربى

(3) نبيل فاضل،أدهم الشرقاوى، سلسلة المسرحية،عدد أغسطس١٩٦٤، القاهرة، عن مجلة المسرح.

(4) وليد إخلاصى، الديب، مجلة الأقلام العراقية، عن وزارة الإعلام، ١٩٧٠.

(5) ميخائيل رومان،ليلة مصرع جيفارا العظيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.

(6) معين بسيسو، ثورة الزنج،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠.

(7) عبد الرحمن الشرقاوى، الحسين ثائراً، القاهرة راويات الهلال،م . ن

(8) الفريد فرج، النار والزيتون، سلسلة مسرحيات عربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠.

(9) يوجين أونيل، الإمبراطور جونز، سلسلة من المسرح العالمى الكويتى، ١٣٧ – عن وزارة الإعلام – أول فبراير ١٩٨١.

أما الإرهاب الذى يقع من الحكومة أو الحاكم الطاغية على شعبه فهو كثير، وقد عنيت بتصويره والتعبير عنه بعض المسرحيات منها: (ظلام فى الظهيرة)[1]، (الملك لير)[2]، (أنت اللى قتلت الوحش)[3]،(سليمان الحلبى)[4]، (شركان فى بيت زارا)[5]، (ليلة زفاف الكترا)[6]، (غيلان الدمشقى)[7]، (مأساة الحلاج)[8]، (الحسين شهيداً)[9].

صورة الإنسان بين بساطة الإيمان وتعقيدات الهوس التدينى:

وقد عنى المسرح بتصوير ظاهرة الإرهاب والقهر الإجتماعى، فركزت بعض المسرحيات على أسلوب الموازنة بين لونين من ألوان التربية الإجتماعية لتضع أمام المتلقى صورة للشخصية المصرية أو العربية أو الأمريكية الطيبة السمحة الصادقة فى مشاعرها والمؤمنة بالله إيمانا فطرياً بعيدا عن التحزب والتعقيدات النفسية والهوس السياسى أو الدينى،وفى مقابلها صورة الشخصية المصرية أو العربية الأمريكية المعقدة والمحملة بهموم حزينة، وذلك فى سبيل إجراء موازنة بين توجهين بشريين فى حياتنا المعاصرة: توجه خيّر متدين دون تحزب، وتوجه حديث التدين شديد التحزب والتعصب، وذلك لتكشف عن الفرق بين التربية عند جيلين وكيف أن التربية الحديثة للشباب قد بنيت على التطرف فى كل كبيرة وصغيرة. ومن هذه المسرحيات مسرحية (المومس الفاضلة) لسارتر[10]،(السود) لنبيل بدران[11]، و(الزهرة والخنزير) وهى تعد أول مسرحية مصرية تدور حول الإرهاب باسم الدين .

---

(1) سدنى كنجزلى، ظلام فى الظهيرة. ترجمة عبد الرحمن سامى و القاهرة مكتبة مصر د/ ت

(2) شكسبير، الملك لير، ترجمة فاطمة موسى، سلسلة مسرحيات عالمية، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر.

(3) على سالم، أنت اللى قتلت الوحش، وأديب. القاهرة . روايات الهلال ١٩٦٨.

(4) الفريد فرج، سليمان الحلبى، م . ن .

(5) مصطفى بهجت مصطفى، حكاية شركان فى بيت زارا، القاهرة، مسرحيات عربية،(١١) المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٦٨. .

(6) مهدى بندق، ليلة زفاف الكترا، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.

(7) مهدى بندق، ليلة زفاف الكترا، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.

(8) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م . س .

(9) عبد الرحمن الشرقاوى، الحسين شهيداً، القاهرة، م. ن

(10) جان بول سارتر، المومس الفاضلة، ترجمة عبد المنعم الحنفى، القاهرة، الدار لمصرية للنشر.

(11) نبيل بدران، السود ، القاهرة ، عن مسرح الحكيم وزارة الثقافة.

"عندما يفتح الستار يكون المسرح مظلماً.وبعد لحظات يسمع صوت مفتاح في باب الشقة ويفتح الباب.. تدخل زهرة كالشبح في الظلام":

زهرة : متخافيش يا حبيبتي إتفضلي (تضيء زهرة نوراً صغيراً فتظهر فتاة منقبة تدخل وراءها إلى الشقة. تضع زهرة أكياس المشتريات التي معها إلى جوار باب الشقة وتأخذ في إضاءة بقية الأنوار. فنرى صالة فسيحة لمنزل عائلة على درجة من الثراء. الذوق العام رفيع وإن كان بسيطاً. في وسط الغرفة طقم "انتريه" على طراز أوروبي حديث لونه أبيض، وأمامه منضدة زجاجية كبيرة. وفي جانب من المسرح مائدة مستديرة حولها أربعة كراسي. الإضاءة تنبعث من "أباجورات" بالأركان. في الغرفة عدة "فازات" بها زهور متنوعة جميعها ناضرة وكأنها قطفت لتوها. الحوائط بيضاء ناصعة على أحدها لوحة زيتية "بورترية" لرجل يبدو في العقد السادس من عمره، وعلى الحائط الثاني مرآة كبيرة ذات إطار مذهب على طراز عتيق فخم، وعلى الحائط الثالث مجموعة من اللوحات الصغيرة الحجم التي علقت إلى جانب بعضها البعض بطريقة فنية. بالصالة أيضاً تليفزيون وفيديو وجهاز موسيقى.

ترتدي زهرة "تاييرا" أنيقاً متحشماً لونه أخضر زرعي وحذاء وشنطة لونها أخضر داكن. تحت "التايير" ترتدي بلوزة حرير ﻫ بيضاء وعلى الجانب الأيسر من صدرها تتحلى ببضعة زهور بيضاء .

أما الفتاة فترتدي ما يشبه العباءة مما ترتديها المنقبات لونها بني داكن والنقاب الذي يخفي وجهها وكذلك القفاز الذي يخفي يديها لونهما أسود). [1]

ويعكس هذا الإرشاد في النص طبيعة المنظر ومكوناته وحالة الاستقرار والهدوء والدعة والراحة النفسية والبساطة التي تنم عن التوازن النفسي والإجتماعي والوضوح والميل إلى الطبيعة التي تتسم بها الأسرة المصرية فيما قبل السبعينيات. وفي المقابل يعكس وباقتضاب شديد خال من التفاصيل الطبيعية أو السمة العامة لجيل ما بعد الثمانينات لبيان وجه الفرق بين جيل بسيط في إيمانه وفي حياته وفي سلوكه.

---

[1] محمد سلماوي، الزهرة والخمزير،سلسلة المسرح العربي ٧٩، القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص ص ٧-٨

وجيل خال من التفاصيل جيل بلا ملامح، جيل مقنع بقناع مصنوع.. هو تصوير لحياة مطبوعة فى مقابل حياة مصنوعة أو مصطنعة، وكأن الموازنة بين الصورتين فى المشهد الواحد تستهدف فى شكل (التقديمة الدرامية) تكثيف الصورة فى هذه المواجهة بين الطبيعية والتلقائية النابعة من الأمن والأمان والتسليم لله والطبيعة المغلفة بأغلفة حزبية،فكأن لأغلفة من نقاب وقفاز وعباءة تعطينا الصورة المصنوعة فى مقابل الوضوح والتلقائية عند (زهرة) : فإذا ما بدأ المشهد فى تصوير طبيعة الصراع الدرامى بين هاتين الشخصيتين (النمطيتين) نزاد إحاطة بوجه الموازنة بين السلوكين: سلوك من يضىء الحيز المكانى ليوضع ويكشف ظلام سلوك الآخر:

زهرة : (وهى تضىء الأباجورات)

معلش يا حبيبتى الصالة عندنا ظلمة. أصلها على منور العمارة موش على الشارع زى باقى الأوض. آدى عيب الأدوار الواطية، وأنا أصلى ما أحبش أسكن الأدوار العليا أبدا. أخاف منها. لما سيبنا بيتنا اللى فى الجيزة وجينا هنا قلت لجوزى الله يرحمه أقصى حاجة بالنسبة لى هى الدور الثالث، قال لى: دى الأدوار اللى فوق بتشوف الهرم. قلت له أنا كفاية على أشوف الشارع، ثانيا افرضى الأسانسير أتعطل ولا حاجة.مشكلة دى (تنتهى من إضاءة الأنوار فتلاحظ أن الفتاة مازالت واقفة)".

إن التحليل الفنى لهذه الفضفضة الحياتية الكلامية لهذه السيدة المصرية الطيبة يتجه بنا نحو فكرة (الوسطية) التى هى سمة من سمات الأجيال المصرية السابقة على السنوات التالية لعام ١٩٥٢ (خير الأمور الوسط)، فهذا المبدأ الإسلامى كان شعار الأسرة المصرية قبل الثورة وبعدها بقليل ربما إلى بداية انهيارها بسبب الضغوط والحروب الاستعمارية على مصر وتسلل الشللية وبروز الدور السلبى الهدام لإفرازات العسكرين ومعاركهم على الزعامة والمناط التأثيرى من مواقع السلطة.

إن (زهرة) هذه المصرية الطيبة هى خير مثال لصورة التوسط فى السلوك البشرى، وهى كطبيعة المصريين اجتماعية .. (عشرية)، وتظهر الوسطية فى قولها الذى تسترجعه فى لمحة استشهادية لتوضيح بعدها الإجتماعى:

"قلت لجوزى الله يرحمه أقصى حاجة بالنسبة لى هى الدور الثالث. قال لى: دى الأدوار اللى فوق بتشوف الهرم. قلت له أنا كفاية على أشوف الشارع".

والكناية عن طبيعة التوجه الإجتماعى المعاصر لهذه السيدة واضحة فى مقابل رفضها للإرتباط بالماضى والجذور المصرية التاريخية الفرعونية. فهى تعيش الحاضر المتفاعل ولا تميل إلى الإمتداد التاريخى فى المصرية ..لا تتطرف فى مصريتها. ولكى يتأكد الصراع ويكتسب دراميته فإن صورة الفتاة غير الإجتماعية، صورة المسلك الإنعزالى، الإنغلاقى تواجه صورة (زهرة) الإجتماعية المتفاعلة مع عصرها ومع مجتمعها، صورة الوضوح فى مقابل صورة الغموض والصمت التى تتجسد فى الفتاة المنقبة:

(تنتهى من إضاءة الأنوار فتلاحظ أن الفتاة مازالت واقفة)

الله! إنت لسه واقفة؟ إتفضلى يا حبيبتى إقعدى. إعتبرى البيت بيتك تمام.

(تجلس الفتاة فى حذر شديد على الكنبة الوثيرة.دون أن تتكلم، زهرة تجلس على المقعد المجاور لها)

"لا تتخيلى أنا قد إيه مبسوطة إنى قابلتك النهاردة. صدفة غريبة فعلاً".

إن الصدفة لا تدخل فى قاموس التطرف، لأن التطرف مسبوق بالقصد إليه.. التوجّه المقصود للفعل ولا مكان للصدفة، فإذا كانت النوايا الطيبة لزهرة تجعلها تتصور أن لقاءها بهذه الفتاة المنقبة كان لقاء صدفة،فإن الأمر عند الأخرى (المنقبة) قد كان مدبراً ومقصوداً .. إنها تستهدف هذه المرأة التى تتصرف على سجيتها وفق ما نشأت وتربت أو تعودت أن تفتح خبايا نفسها وضميرها لمن تتعامل معه:

"أنا فى الأول ما تصورتش إنك بتشاوريلى . أنا تصورت إنك أكيد بتنادى على تاكسى ولا حاجة. حكاية "الأوتوستوب" دى موش منتشرة قوى فى مصر. قولى الحمد لله لأن حتى فى أوروبا بقى لها أخطار كثير قوى. إنما عندنا الدنيا لسه بخير".

هكذا تتصور هذه السيدة الطيبة من مصر أن الدنيا مازالت بخير..!

وعلى الرغم من الحوادث العنيفة والإرهابية التى سمعتها من أناس هنا وهناك فى مجتمعها، إلا أنها مازالت عند رأيها فى أن الدنيا بخير، ذلك أنها لا تؤذى أحداً ولا تفكر فى ذلك قط، تسالم الجميع فما الذى يخيفها، وقد تخلصت من حليها بالبيع حتى لا تتعرض للسطو أو السرقة. ليس لديها شىء تخاف عليه من الخطف:

"فيه ناس تقول لك الحوادث كترت والبلد ما عادتش زى زمان. لكن أنا رأيى أنه فى بعض الأحيان الضحية مسئولة برضك عن الجريمة. ساعات الواحد بيشوف مناظر فعلاً تستفز الناس إنها ترتكب جريمة، يعنى البهرجة اللى زيادة عن اللزوم دى مثلاً أنا ما أفهمهاش. إحنا فى بلد فيها ناس شقيانة كتير.لزمته إيه بقى الدهب والألماظات والكلام الفارغ ده؟ واحدة صاحبتى بتحكيلى كانت سايقة العربية ووقفت فى إشارة مرور. جه واحد عامل نفسه بيبيع ما أنا عارفة مناديل ولا فوط وراح ناتش ساعتها وجرى. قال وساعة إيه "بياجيه" دهب وأرقامها كلها بالفصوص. قلت لها بقى معقول يا ليلى تلبسى ساعة زى دى فى عز الضهر. دى حتى جليطه الناس مبقاش عندها ذوق. بقوا عاملين زى أغنياء الحرب اللى أتغنوا فجأة وموش مصدقين نفسهم قاعدين يستعرضوا فلوسهم قدام الناس. تصدقى أنا عملت إيه ؟ ليت كل صيغتى اللى ماما إتدتها لى واللى جوزى إشتراها لى ورروحت بعتها. آه والله بعتها كلها. كانت عاملة لى مشكلة:

"يوم الشغالة ما تجى تنضف تبقى عينيا فى وسط راسى طول اليوم، وأجرى اقفل الدولاب بالمفتاح، نيجى نسافر ولا حاجة أحطها فى البنك. لازمته إيه ده كله؟ أولاً أنا أصلاً ما كنتش غاوياها، ثانياً أنا شايفة إن مثلاً زهرة بسيطة زى دى (مشيرة إلى الزهور التى على صدرها) يمكن تبقى أجمل من "بروش" بالشىء الفلانى. موش كده ولا إيه (الفتاة لا ترد بينما "تواصل زهرة حديثها وقد مالت نبرة صوتها إلى الحزن)" [1].

---

[1] م، ن، ص ٩.

بين سمات السماحة وسمات التزمت والإرهاب:

وهذه الفضفضة في الكشف عن البعد الإجتماعي أو عن البعد النفسي لشخصية (زهرة) أو الشخصية المصرية في تلقائيتها، وتجنبها لمواطن الشبهة وعنايتها بنفسها ومراعاتها للظرف المحيط لا تلقى من المنقبة المنطوية ترحيباً ولا تتفاعل مع محدثتها ومضيفتها، تتركها تفصح عما في نفسها دون أن تبدى أدنى رغبة للإفصاح لا عن نفسها ولا عن دافعها إلى إقتحام سكينة هذه المرأة الطيبة من مصر التي تظهر كما لو كانت تكلم أخرى بكماء.

"وبيني وبينك الفلوس نفعتني في حاجات ثانية كثير. لما جوزى مات الأولاد كانت أكبر واحدة فيهم هي نرجس صاحبتك كان عندها ست سنين وأحمد خمسة وياسمين ثلاثة. الحمل كان تقيل قوى. صحيح كانت مستورة والحمد لله لكن برضك الأولاد مصاريفهم كثير. وكل مدى والأسعار بتزيد. مش عارفة إحنا رايحين فين؟" [1].

إذا فهذه الفتاة المنقبة صديقة لنرجس إبنه الست زهرة - كما زعمت هي لزهرة وأوهمتها بذلك - الأم لن تعترض على صداقة إبنتها لفتاة منقبة، أي أنها لا تتدخل في الحرية الشخصية للغير. تؤمن في بساطة المصرى وإقراره الفطرى بحق الآخرين في السلوك وفي الحياة ولا يتدخل في شؤون الغير، طالما لا يلحق به أو بالآخرين ضرراً. وهي كعادة المصرى في السلوك الوسط بين التفريط والشدة، فهي لا تفرط ولا تتشدد أو تشطط: "موش عارفة إحنا رايحين فين؟".

"الأول إشتريت بالفلوس كلها شهادات إستثمار قعدت أصرف من إيرادها، وبعدين إبتديت من سنتين أبيع الشهادات واحدة ورا واحدة علشان مصاريف احمد..(تتوقف فجاة عن الحديث ويحتبس صوتها تبحث بسرعة عن شنطة يدها وتخرج منها منديلاً تمسح به عينيها وأنفها. ثم تحاول تغيير الموضوع فتنهض من مقعدها وتأخذ علبة من على المنضدة الموضوعة أمام الكنبة وتقدمها للفتاة) أنا ما عزمتش عليكي بحاجة. تأخذي شوكولاته؟ (الفتاة تدفع يدها بالرفض دون أن تتكلم. زهرة تسحب العلبة

---

[1] م، ن، ص ١٠.

بسرعة وتضع يدها على فمها كمن إرتكبت ذنباً) ، أنا اسفه هو الشوكولاته حرام ولا حاجة؟ (الفتاة لا ترد) تحبى أعملك شاى ولا أجيب لك حاجة ساقعة؟ (الفتاة تهز رأسها بالنفى) والله بتفكرينى فعلاً بنرجس. كانت دايماً ما تحبش تعمل إلا الصح."[1]

١- يعمق هذا الموقف من الحديث الدرامى الصورتين النقيضتين، فتكشف عن تأصيل صفة السماحة وصفة الوداعة ولماحية الشخصية المصرية المنبسطة بفعل التربية القديمة فى مقابل صفة التزمت والجلافة والبعد عن روح الدين التى تتعامل بها هذه الفتاة المنقبة وفق التربية غير الإجتماعية التى تحض عليها نظرية جاهلية المجتمعات الإسلامية. فزهرة المسلمة المسالة السمحة المضيافة لا تجد من فتاة النقاب الإسلامى أدنى تعاطف وهى تقص قصة مذلتها بعد حياة الكرامة والعزة نتيجة للتدهور الإقتصادى على المستوى الإجتماعى، ذلك التدهور الذى إضطرها إلى بيع اعز ما تقتنيه المرأة ورهن حليها وتحويلها إلى شهادات استثمار ثم اضطرتها لبيع هذه الشهادات للصرف على إبنها. هى لا تجد أدنى بادرة عطف أو مجاملة من هذه الفتاة النمط. هذه الفتاة التى بدت خالية من المشاعر البشرية. فلا يكفى أن تكون متزمتة، ومتجهمة منطوية دون أن تبدى لنا وربما ولا لنفسها أيضا سبباً لذلك كله، فالمرأة على الرغم من الضائقة الإقتصادية ومظاهر الشدة والتشدد والعنف والتسيب فى مجتمعها تسلك الوسطية منهجاً إسلامياً، بينما تسلك المنقبة مسلك الانعزال والتطرف وعدم المشاركة عن قصد عدم المشاركة الوجدانية والمواساة التى هى ابسط تعبير للآخر عن تعاطفه مع معاناته. هى إمراة بلا مشاعر. هى نمط بلا إحساس. مثلها مثل الإنسانى الآلى مبرمجة حزبية دينية، وتلك كلها سمات الإرهابى. تسير وفق مخطط تأسس على رفض المجتمع لأنه فى نظر هؤلاء المناقضين له مجتمع جاهلى.

والتربية القديمة متدرجة فى تعاملها، فهى تعرف واجب الضيافة، وعلى الرغم من أن الشوكولاته غير محرمة لأنها لم تكن معروفة فى زمن التنزيل ولا هى مسكرة ولا مفترة ولكنها ربما مظهر من مظاهر الترف. إلا أن السيدة الطيبة من مصر

---

[1] م. ن. ص ١١.

تستشف سبب تمنع الفتاة بعد أن دفعت بيد السيدة الطيبة زهرة بجلافة وغلظة وبعد عن الذوق وبسوء أدب فى التعامل مع من يكبرنا فى العمر ويفوقنا فى الخبرة، بالإضافة إلى أنها مضيفتها؛ وبالرغم من ذلك كله فإن تربية المرأة تدفعها للرفق والرقة والذوق والمجاملة والتخلص اللطيف الحنون بإيراد مثل من سلوك ابنتها وصور التنازل الجزئى عما يتنافر أو يتعارض مع سلوك الآخرين أو عادات البيئة الأخرى مما يظهر السلوك الإسلامى الصحيح فى فعل زهرة فى مقابل السلوك غير الإسلامى بالمرة فى فعل المنقبة لتظهر بعيدة عن التربية الإسلامية وعن فهم الدين أو التعمق فيه:

"والله بتفكرينى فعلاً بنرجس. كانت دايماً ما تحبش تعمل إلا الصح . لما جوزها جه يسافر السعودية كتير من أصحابها قالوا لها حا تعملى إيه هناك؟ ده ما فيش أى حياة إجتماعية ولا أى نشاط ثقافى من أى نوع. والستات لا يمكن يخرجوا لوحدهم أبداً. قالت ما دام ده مكان عمل جوزى لازم أكون معاه. نعمل إيه يا بنتى البلد بتساعد الدول دى، الدول دى النهادرة إذا هم ما ساعدوناش موش عارفة إيه اللى حايحصل. يا الله أهه سلف ودين. لازم الواحد يتأقلم". [1]

٢- إذا جئنا إلى مسألة التأقلم البيئى : بـ الفرد والمجتمع فقد مسسنا وتراً حساساً عند الإرهابى، فهو دائما مذعور من لا شىء دائماً ناشز وغير قابل للذوبان فى المجتمع، ويظهر الذعر فى هذه المواقف:

(تشير إلى وجهها قاصدة النقاب. يرن التليفون فتنتفض الفتاة لكنها تعود فتتمالك نفسها بينما ترد زهرة) [2]

" يسمع صوت من الداخل فتهب الفتاة واقفة"[3].

وتظهر سمات عدم التأقلم أو التكيف مع الوضع البيئى عن قصد فى هذا الموقف من المشهد نفسه:

---

[1] م، ن، ص ١٢.

[2] م، ن، ص ١٣.

[3] م، ن، ص ١٤.

(تضع سماعة التليفون وتنظر للفتاة) شوفى يا حبيبتى أنا موش عايزاكى تزعلى منى اعتبرينى زى والدتك بالضبط. أنا عايزة أسألك عن النقاب ده، أنت أصلك أول واحدة منقبة أتكلم معاها، قولى لى أنتم طبعاً بتلبسوا ده فى الشارع، لكن مثلا فى البيت بتفضلوا كده برضك؟ (الفتاة لا ترد) يعنى أنا دلوقت واحدة ست زيك بالضبط وما فيش حد غيرنا، هل برضك لازم تفضلى كده؟ (الفتاة لا ترد) أرجو ما أكونش باضايقك بالكلام ده. أنا ما أقصدش أخليكى تعملى حاجة، أنت موش عايزة تعمليها. لو موش عايزه تقلعيه موش مهم أنا بس عايزة أعرف: هل حرام إنك تكشفى وشك قدام واحدة ست؟

(الفتاة لا ترد. لحظة صمت. زهرة تغير الموضوع) خلاص موش مهم.
(لحظة صمت) أنا لازم أجيب لك حاجة تشربيها (تنهض لكنها بعد لحظة تفكير تقف فى مكانها) بس حاتشربى أزاى؟ (تجلس مرة أخرى فى مكانها) تصورى نرجس بتحكيلى إن فى السعودية لما الستات يكونوا فى مكان عام يشربوا من فوق القماش ده علشان ما يرفعهوش عن وشهم عمرى ما فكرت فى الحكاية دى".

وعلى الرغم من كل تلك الملاحظات النقدية اللماحة للست زهرة إلا أن أصرار الفتاة على عدم الرد مجرد الرد لا قبول فكرة التأقلم مع المحيط لم تدرك زهرة أو لم تشك لحظة فى هوية الجالس أمامها وهل هى فعلاً بنت أم هى رجل متنكر فى زى المنقبات؟! ذلك لأنها مازالت تعتقد (أن الدنيا بخير):

"بتفكرينى بنرجس موش عارفة إزاى. هى برضك محجبة .. محجبة عادى يعنى موش زيك كده. أول مرة شفتها لما نزلت فى أول إجازة أتاخذت شوية لكن طبعاً كل جيل وله ظروفه. المهم إن الواحد يتفهم الآخرين وأنا طبعاً متفهمة .. متفهمة لكن .. لكن موش فاهمة ..وموش عارفة أكلم نرجس علشان افهم منها. با أخاف أزعلها. وفى النهاية طبعاً كل إنسان حر فى حياته".[1]

---

[1] م، ن، ص ص ١٣ ١٤.

وإذا كان من سمات الشخصية الإرهابية التى ظهرت فى هذه المسرحية متوافقة مع السمات الصحيحة عن الشخصية الإرهابية فى الواقع الفعلى الانعزال والتزمت والنّهم والجلافة وانعدام المشاعر والآلية فى السلوك والصلف والغرور والصمت فى الوقت المطلوب فيه الكلام والكلام فى الوقت المطلوب فيه الصمت والقفز على الواقع والعنف فى أساليب الكلام وأساليب الفعل والتبرم بالغير ورفض كل ما يطرح أمامها مما لا يتطابق تطابقا حرفيا مع ما فى رأسها من برمجة فكرية إلى جانب الخسة والخديعة واللؤم والحوار بالسلاح - فرض أمر واقع بالقوة - وتجهيل الغير، فإن تلك الملامح كلها تتجسد فى هذه الشخصية النمط فى صورة: (الفتاة المنقبة):

وتبرز الخسة والخديعة واللؤم فى هذا الموقف الفجائى المعبر تمام التعبير عن طبيعة العمل الإرهابى، إذ يستهدف إتمام ضربته فى أى موقع والإضرار بأى أناس بغض النظر عن صلتهم بمصالح متماسة مع جماعات الإرهاب أم غير متماسة. لأن أى ضربة إرهابية تقع لا شك على رأس المجتمعات الجاهلية (المجتمعات الإسلامية) فالقتل والاستحلال كله عمل مشروع لهذه الجماعات - كما خبروها من مصادر الفكر الإرهابى السالفة الذكر-:

" يسمع صوت من الداخل فتهب الفتاة واقفة"[1].

ما تخافيش يا حبيبتى ده لازم بابا صبحى

(الفتاة تخلع نقابها بسرعة. فنجد شاباً. زهرة تطلق صرخة لا إرادية فيقفز الشاب فوقها ويوقعها على الكنبة ثم يطبق بيده اليسرى على فمها وباليد اليمنى يخرج مسدساً من تحت عباءته ويصوبه إلى رأسها).

محمد: أى صوت حافرغ المسدس ده فى رأسك.

(ينهض من على الكنبة وهو مازال مصوباً إليها المسدس، ويأخذ فى خلع العباءة والقفاز وبقية الملابس النسائية ويظل بجلبابه الأبيض الذى يتدلى إلى ما تحت

---

[1] م، ن، ص ١٤.

ركبتيه دون أن يصل إلى قدميه. بينما تنظر إليه زهرة بعينين متسعتين فاغرة فاها وقد سقطت الزهور البيضاء من على صدرها).

كدابة! ست كدابة! قلت لى ما فيش حد فى البيت وبعدين يتضح إن فيه واحد راجل جوه؟ ما بقاش فيه أى حد فى المجتمع ده ممكن الإنسان يثق فيه.كفرة. كلكم كفرة .ليه كدبتى علىّ؟

(زهرة تسمع ولا ترد؟) إنطقى، ليه كدبتى؟!

زهرة : (محاولة بصعوبة أن تستعيد وعيها) والدى.. لو شفته تعرف ليه أنا ما قلتلكش عليه..(تظهر بعض الدموع فى عينيها ويتهدج صوتها) والدى رجل كبير عنده ثمانين سنة.. فاقد البصر.. سمعه تقيل .. مشلول.. وعقله كمان إبتدى يخف .. علشان يتحرك من مكانه لازم أنا اللى أقعده على الكرسى أبو عجل (تخفى وجهها بيدها وتبدأ فى البكاء).

محمد : موش وقته يا هانم

زهرة : أمال وقت إيه؟ إيه اللى أنت عايزه مننا.

محمد : موش عايز حاجة

زهرة : أمال جاى هنا ليه ؟عايز منا إيه؟

محمد : قلت لك موش عايز حاجة

زهرة : أنا أصلاً معنديش أى حاجة قلت لك إنى بعت كل حاجة تأخذ التليفزيون؟

محمد : (يقذف فى غضب بطفاية سجائر كبيرة على التليفزيون فتنكسر شاشته) بدعة! وكل بدعة ضلالة ! وكل ضلالة فى النار!

صوت أمين : مين اللى بره؟ مين اللى بره؟

محمد : ردى عليه، ولا كأن فيه حاجة

زهرة : أيوة يا بابا أنا اللى بره

صوت أمين : أية اللى حصل يا زهرة يا بنتى؟ فيه إيه.. قولى لى

محمد : ولا كلمة وإلا حاضرب فى المليان

زهرة : ما فيش حاجة يا بابا

صوت أمين : أمال إيه الصوت ده؟

زهرة : دى..دى فازة وقعت منى وأنا باحط فيها الزهور

صوت أمين : (كمن يشك فى الأمر) أنت كويسة يا بنتى؟

زهرة : أيوة يا بابا كويسة (لمحمد) لازم أروح أشوفه. هو متعود أول ما أدخل البيت

محمد : موش حاتتحركى من هنا إلا لما أقول لك . أنت مالكيش أمان

زهرة : حرام عليك يا ابنى اللى بتعمله ده.

محمد : ما تنطقيش كلمة الحرام دى على لسانك.إيش عرفك أنت بالحرام. فين التليفون؟

محمد : (فى التليفون) السلام عليكم .. الأخ مصطفى .. بلغ الأمر إن كل شىء يسير حسب إرادة الله .. رقم التليفون ؟.. لحظة (لزهرة) رقم التليفون هنا كان؟

زهرة : (خائفة) حاتديه لمين؟

محمد : (يبعد سماعة التليفون عن فمه ويصوب إليها المسدس من جديد) رقم التليفون وإلا موش حايحصل طيب.

زهرة : من حقى أعرف.

محمد : ما تسألنيش أى أسئلة أحسن لك.

زهرة: ٣٥٥٣١٢

محمد : (فى التليفون) الرقم ٣٥٥٣١٢.. أنا ـى انتظار الأوامر.. وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته..

(يضع سماعة التليفون ويجلس على أحد المقاعد المواجهة للكنبة حيث تجلس زهرة وهو مازال موجهاً لها المسدس)

زهرة : (وهى تصلح من هندامها) ممكن لو سمحت أطلب منك بس تبعد المسدس ده عنى؟ لما تلاقى ضرورة تستخدمه معايا إبقى طلعه تانى. أنا حاعملك كل اللى أنت عايزه بس إبعده عن وشى، أرجوك أنا أعصابى مرهقة وما أقدرش أستحمل الموقف ده

محمد : أنا ما بتصرفش على هواى. ولا اقدر أتصرف على هواك كمان.أنا عندى أوامر بنفذها.

زهرة : وهى الأوامر قالت لك ترعبنى بالشكل ده بدون ذنب جنيته؟

محمد: أنا موش فى حل إنى أقول لك إيه هى الأوامر.

زهرة: طيب على الأقل قل لى إيه إللى أنتم عازينه منى وأنا انفذه لكم ومفيش داعى للحاجات دى. إيه المطلوب؟

محمد: أنا نفسى لسه ما أعرفشى.

زهرة: إزاى ما تعرفشى؟ أمال اللى بتعمله ده كله إيه؟

محمد: بانفذ الأوامر.

زهرة: يعنى بتنفذ أوامر ما تعرفشى الغرض منها إيه؟ بقى ده كلام؟

محمد: هى الأوامر فى جيش الكفرة بتاعكم لما بتصدر لفرقة ولا كتيبة إنها تقتحم موقع هل أعضاء الكتيبة لازم يطلبوا الأول صورة من خطة العملية أو إستراتيجية الحرب أو الغرض منها قبل ما ينفذوها. الأوامر أوامر.

زهرة: أيوه ده فى الجيش. فى الحرب وأنت لا فى جيش ولا إحنا فى حالة حرب.

محمد: أنا فى الجيش. لكن الفرق بين الجيش اللى أنا فيه والجيش بتاعكم إن الجيش بتاعكم إتعمل علشان يحمى الحكام ويذل الناس، الجيش اللى أنا فيه أتعمل لإعلاء كلمة الحق والحرب اللى بنخوضها هى ضد هذا المجتمع الكافر.

زهرة: إنتم خلاص كفرتونا؟

محمد: أنا موش مستعد أتناقش معاك فى الموضوع ده." [1]

الروبوت الإرهابى وفكرة السمع والطاعة:

إن الإرهاب السياسى تحركه قضية ولكن الإرهاب الفوضوى التدينى ليست له قضية إنما هو نوع من البرمجة الآلية حيث لا يفعل عضو التنظيم الإرهابى شيئا أزيد أو أقل من تنفيذ الأمر المطلوب منه. هو منفذ فحسب وما عليه إلا السمع والطاعة والتنفيذ. أما ما بين تلقيه للأمر وتنفيذه له وانتظاره للأمر التالى بعد نجاحه فى تنفيذ المرحلة الأولى أو الأمر الأول، فهو يتحول إلى جامع للمعلومات حول الضحية وظروفها وعلاقتها وردود فعلها. هو آلة بشرية موجهة وهو فى ذلك شبيه

---

[1] م، ن ص ١٣ – ١٨.

تماماً برجل الاستخبارات المكلف بمهمة ما كل منهما بتنفيذ مهمته وفقاً للبرمجة - وربما كان لدى رجل الاستخبارات بعض الشعور أو الشفقة وهو أمر راجع للطبيعة الذاتية والمزاجية للشخص، غير أن الإرهابى آلة لا شفقة فيها ولا شعور- ومحمد هذا الإرهابى بعد أن نجح فى عملية الخداع واقتحام الشقة واحتجاز الرهينة وتهديدها بالسلاح وإجراء الاتصال لتوكيد إتمام المرحلة الأولى، بدأ فى جمع المعلومات عن الضحية ربما كان ذلك لصالحه هو ليعرف ربما أسباب العملية منها بعد أن قام بها دون قدرة على السؤال عن أسباب العملية منها بعد أن قام بها دون قدرة على السؤال عن أسباب القيام بها من أميره أو مساعد أميره. وربما كان جمعه للمعلومات لتضييع الوقت،مع أن عدم حديثه مع الضحية يرفع درجة التهديد عندها دون شك، غير أنه يتسلى مثل تسلى الوحش بفريسته قبل قتلها. وهو بعد أن يعرف معلومات عن عملها كرئيسة متطوعة لجمعية مرضى الجذام يبدى استهانته بنشاط الجمعية ولا يرى لها نفعا

محمد : وبتعمل إيه يعنى الجمعية دى؟

زهرة : جمعية الجذام حاتعمل إيه؟ بترعى المرضى وأسرهم وبتجمع لهم تبرعات"[1]

وهى الأخرى تتعامل معه كما لو كانت تتعامل مع أحد الأغبياء .

محمد : وإشمعنى الجذام يعنى ما فيه ناس كتير محتاجة.

زهرة : مرض الجذام مالوش علاج، والمرضى ناس كتير تخاف تقرب منهم،وما بيلاقوش الرعاية الكافية فبنقيم لهم مشروعات صغيرة يقدروا يتكسبوا منها علشان يصرفوا على أسرهم.

محمد : طيب وما تدوش التبرعات دى ليه للجامع يوزعها بالعدل والقسطاط بدل الجمعية دى؟

زهرة : والجامع ماله ومال مرضى الجذام؟

محمد : فى المجتمع الكافر ده يبقى على الجامع إنه يعمل كل حاجة"[2] .

---

[1] م.ن ص ٢٠.

[2] م.ن. ص ٢٠.

وهو إلى جانب إستهجانه لدور الجمعية بوصفها منافس لدور الجامع فيما يرى أصحاب تلك الإتجاهات الأصولية غير الأصولية فإن لكل عمل عنده مقابل، لكل عمل أجر:

محمد: وإيه يعني اللي بيجي لكم من كده؟ موش لو قعدتم في البيت تراعوا أولادكم يكون أحسن؟

زهرة: الأعضاء كلهم ستات عايزين يخدموا المجتمع، ده اسمه عمل إجتماعي مرضي بيأخذوا منه أي حاجة. عمل تطوعي. خدمة عامة بدل م يعيشوا عالة على المجتع".

إنها تحاول إفهامه كما لو كان تلميذا بليداً في المدرسة الإبتدائية، ولكنه لا يرى غير حتمية قعود المرأة في البيت.. ذلك يدخل في صميم إتجاههم. إلا إذا كان في المسألة عائد مادي:

محمد: يعني موش بتأخذوا ما هية مثلاً؟

زهرة: ولا ما هية ولا حاجة.. بل بالعكس بنتبرع للجمعية كمان.

محمد: طيب وأولادك؟

زهرة: غير نرجس اللي في السعودية. ياسمين عمرها٢٣ سنة طالبة في السنة النهائية في كلية الآثار. بتدرس التاريخ المصري القديم.

محمد: تاريخ الكفر وعبدة الأصنام.

زهرة: تاريخ بلدنا

محمد: وفيه مين تاني؟

زهرة: إبني

محمد: هو فين؟ عمره قد أيه؟ طالب ولا بيشتغل؟

زهرة: ...

محمد: ما تردي. إيه الحكاية؟ إبنك فين؟ حايجي إمتى؟

إن هذه المعلومات التي يستخرجها الإرهابي الصغير من داخل ضحيته وإن كانت تجري لحسابه – ربما دون علم أو أمر من أميره، أو للتسلي وتمضية الوقت ربما - قد وضعها المؤلف ببراعة في مكانها على لساني الشخصيتين ليعطينا نحن

المتلقين معلومات كافيــة عــن الشـخصيات وليكشـف لنـا الدوافـع والعلاقـات والأسباب.فمع إن حوار الإرهابى مع الضحية المحتجزة قيـد السـلاح تضعـف تأثير التهديد النفسى الواقع عليها، إلا أن حتمية إضاءة الموقـف أمامنـا نحـن تشـكل فـى عمل المؤلف المبدع ركنا رئيسياً لابد من وجـوده. قـد أدرك محمـد سـلماوى ببراعـة وخبرة ذلك الأمر على أهميته:

زهرة : معرفش هو فين وما أعرفش حاييجى إمتى. كـل اللـى أقـدر أقوله لـك إنـه عمره ٢٥ سنة فى طولك كده واسمه أحمد.

محمد : أنا كمان عمرى ٢٥ سنة. أسمى محمد

زهرة : أهلا وسهلاً

محمد : يمكن ده اللى أعرف أتفاهم معاه هنا..

زهرة : ما إفتكرش فيه أى حاجة مشتركة بينكم .وبعدين أنا مش شـايفة إنـك عـايز تتفاهم أصلاً.

محمد : يا ترى يعرف ربنا ولا زيكم كده برضه؟

زهرة : أعوذ بالله يا ربى".

ولما كان المجتمع كافراً فى نظره ونظر جماعتـه المبرمجـة بتعـاليم المـودودى وسيد قطب وحسن البنا ومحمد قطب وأشبالهم شكرى مصطفى ومحمـد عبـد السـلام وعمـر عبـد الرحمـن والسـماوى وشـوقى الشـيخ وغـيرهم، فــإن إسـتعطافها لأنــهم (الجماعة) حذوره من الإستجابة لتوسلات الضحية:

زهرة : أرجوك يا ابنى إرحم راجل عجوز مقعد وإرحمنى كمان. أنا زى والدتك.

محمد : (فى حدة) مالكيش دعوة بوالدتى.

زهرة : أوعدك يا ابنى حـاطمن علـى أبويـا وأديلـه الـدوا وأرجـع لـك تـانى.مـوش حاغيب جوه أكتر من خمس دقايق. أرجوك.

محمد : هم حذرونى برضك من إنك حاتحاولى تستعطفينى.

زهرة : وهى العاطفة حرام يا ابنى. أنت إنسان وأكيـد عنـدكْ عاطفـة وتعـرف تقـدر موقف راجل كبير عاجز تماماً عن الحركة ومعتمد علىّ فى كل شىء.

محمد : ما هو لو استسلمت لك كل شىء حاينهار.

زهرة : أوعدك يا ابنى حارجع تانى. أشوف أبويا وبعدين أرجع أقعد تانى زى ما أنا كده.

محمد : (فى اقتضاب) لا".[1]

ولا تتوقف المسألة عند مسألة التعامل الإنسانى الذى هو جوهر الإسلام. تكريم الإنسان، بل تتعداها إلى هجرة الأهل وإنكارهم.. إنكار الأب والأم وكأنه بذر شيطانى. وليس ذلك فحسب بل تكفيرهما أيضاً:

زهرة : أرجوك يا بابا إنتظر شوية غضب عنى.

صوت أمين : فيه أية يا بنتى؟

محمد : ليه بتقولى له غضب عنى؟ عايزة تلمحى له باللى بيحصل؟

زهرة : (فى إنفعال) ألح له بأيه بس. قلت لك ده راجل مشلول. حتى لو قلت له إن فيه واحد عايز يقتلنى موش حايقدر يعمل حاجة. حرام عليك يا أخى. أنت ايه ما لكش أهل؟

محمد : لا مليش أهل .

زهرة : مالكش أم؟ مالكش أب؟ مالكش اخوات تخاف عليهم؟

محمد : أبويا كافر زيكم وأمى عمرى ما شفتها". [2]

إن فى حياة هذا الصبى مشكلة إجتماعية. هناك خلل فى البيت، خلل فى التربية، ربى عنده النزع إلى العنف وإلى نبذ الرحمة والشعور الذى نما بعد أن تسلمته الجماعات الإرهابية باسم الدين وزرعت فيه فكرها الإرهابى. فالتوجه إلى الإرهاب ناتج عن أسباب إجتماعية فى حالة هذا الإرهابى الصغير. لذلك نراه ينفجر فيها حين تستعطفه ليسقط ما بداخله من شعور بقسوة الحرمان من عطف الأم وقد حرم منه، إذ لم ير أمه أبداً:

زهرة : (تمسك رأسها بيدها. لا تعرف ماذا تفعل) أرجوك يا ابنى أرجوك.. أنا باستعطفك.

محمد : بتستعطفينى؟ دلوقت بتستعطفينى فجأة الدنيا بقى فيها عاطفة؟ بقى فيها أمومة؟ فجأة الدنيا بقيت زى ابنك وأنت زى أمى؟ علشان إيه؟ علشان مسكت لك مسدس؟

---

[1] م.ن، ص ٩٠.

[2] م.ن، ص ص ٢٤ - ٢٥.

زهرة : الدنيا بخير يا ابنى الدنيا لسه بخير يا محمد.

محمد : ماتنطقيش اسمى على لسانك.

زهرة : ليه يا ابنى كده بـ (تحاول الإقتراب منه فى عاطفة حقيقية)

محمد : (يمسك مسدسه من جديد. فى حدة) خليك عندك. ما تتحركيش إلا بأمرى"[1].

ولكنها تصر على أن عنده مشكلة وأنه مثل ابنها وأنه محتاج إلى الحنان والعطف والأمومة، وحين يضعف وتتمكن من الجلوس إلى جواره يدفع بها أرضاً فتهرب إلى الداخل فيلحق بها ويقيدها بالجنزير إلى المقعد وينتظر إلى أن يدق جرس التليفون ويتلقى الأوامر باحتجاز ولدها وبنتها رهينتين بعد أن أبلغ أميره بالمعلومات التى جمعها عن هذه السيدة وعن إدمان ابنها للكوكايين. وعند حضور الإبن والابنة يتم له احتجاز الأسرة يستخدمهم وسيلة للمساومة بين الجماعة التى ينتمى إليها وبين زملاء له مسجونين:

محمد : (فى التليفون): مكتب وزير الداخلية. إسمعنى كويس.. إحنا جماعة المجاهدين فى سبيل الله. . إحنا محتجزين أسرة المرحوم المهندس على صفوت المكونة من أربعة أفراد: الأم ووالدها وأولادها الاثنين،وأنا بكلمك من بيتهم، رقم التليفون ٣٥٥٣١٢ (يقرأ من الورقة التى فى بده). المطلوب الإفراج الفورى عن المسجون رقم ٧٣١٢ بسجن الاستئناف واسمه حسين صبحى،عبد القادر .. نعم.. قلت لك ٧٣١٢، إسمعنى كويس لأنى موش حا اكرر كلامى تانى .. المطلوب هو الإفراج الفورى عنه خلال ١٢ ساعة وإلا العيلة كلها حاتتقتل (يضع السماعة).

إذا فالتهديد مستمر والإعلام عن حدوثه مستمر والطلب قائم فمن أركان العملية الإرهابية قائمة وكاملة .. ومع أن الإرهاب قد تم بفرد واتخذ من أسرة مسالمة لا صلة لها بالإرهاب ولا بالسياسة ولا بالدين على الطريقة المودودية أو القطبية أو الندوية، إلا أن الإرهاب طالها دون جريرة لأن الإرهاب لا دين له ولا وطن.هو آلة صماء مبرمجة، فهو فى النهاية إرهاب جماعى التخطيط والتنظيم سياسى الهدف..

---

[1] م، ن، ص ٢٦.

الفصل الثالث

الإرهاب السياسى بين الحاكم والمحكوم وصوره فى المسرح



تنوعت أشكال التطرف. وتعددت صور الخروج على النظام في التعبير المسرحي الذى حملته نصوص مسرحية عديدة لعدد من الكتاب العالميين والمحليين فظهرت صور الإرهاب مسرحية عديدة لعدد من الكتاب العالميين والمحليين فظهرت صور الإرهاب الثورى فى نصوص صورت دراما الكفاح المسلح دفاعا عن الأوطان كما في مسرحيات:

(النار والزيتون) [1]، (وطنى عكا) [2] و(مأساة جميلة) [3] و(ابن آمية أو ثورة الموريسكيين) [4] و(ثورة فلاحين) [5] و(ألحان على أوتار عربية) [6] و(اغتصاب) [7] و(سليمان الحلبى) [8].

وظهرت صور الإرهاب السياسى فى نصوص صورت دراما الإغتيالات السياسية مثل مسرحيات:

(العادلون) [9]، (إمرأة العزيز أو روض الفرج) [10].

وظهرت أشكال الإرهاب السياسى للمعارضين السياسيين أو المصلحين مثل مسرحية (مأساة الحلاج) [11] و(رومولوس العظيم) [12] كما ظهرت صور الإرهاب السياسى فى دراما إرهاب الحكام بعضهم بعضا فى نصوص مثل (حكاية شركان بيت زارا) [13] و(الإمبراطور جونز) [14] و(ظلام فى الظهيرة) [15]

---

(1) الفريد فرج، النار والزيتون، (مجلة المسرح المصرية)١٩٧٠.

(2) عبد الرحمن الشرقاوى، وطنى عكا،القاهرة،دار الشروق ١٩٦١.

(3) عبد الرحمن الشرقاوى (مأساة جملية) القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٦٢.

(4) مارتيس دى لاروزا، ابن أمية، ترجمة د. لطفى عبد البديع،من المسرح العالى الكويتيةع ٥٣ فى أول فبراير ١٩٧٤.

(5) لوب دى فيجا، ثورة فلاحين،سلسلة من المسرح العالمى الكويتية.

(6) الفريد فرج، الحان على أوتار عربية،القاهرة،روايات الهلال ع٤٧٨ – أكتوبر ١٩٨٨ – ربيع الأول ١٤٠٩هـ

(7) سعد الله ونوس، إغتصاب، القاهرة ، (أدب ونقد) ع ٥٥ عن حزب التجمع – مارس ١٩٩٠.

(8) الفريد فرج – سليمان الحلبى ، م، س، روايات الهلال ع ١ – ٢ سبتمر ١٩٦٥ – جمادى الولى ١٣٨٥.

(9) البير كانى ، العادلون، ترجمة بسيم محرم ، د. ريمون فرنسيس – سلسلة مسرحيات عالمية (٧) القاهرة الدار القومية يونية ١٩٦٥.

(10) سمير سرحان، روض الفرج، القاهرة مكتبة مدبولى ١٩٧٨.

(11) صلاح عبد الصبور،مأساة الحلاج، م . س.

(12) فريد ريش درنيمات، رومولوس العظيم، ترجمة سعد مكاوى – مسرحيات عالمية (٩) القاهرة – الدار القومية للطباعة والنشر يوليو ١٩٦٥.

(13) مصطفى بهجت مصطفى،حكاية شركان فى بيت زارا، مسرحات عربية ١١ القاهرة،دار الكاتب العربى يونيو ١٩٦٨.

(14) يوجين أونيل الإمبراطوار جونز من المسرح العالمى ١٣٧ وزارة الإعلام الكويتية أول فبراير١٩٨١

(15) سيدنى كنجزلى، م . س.

و(ماكبث) [١] و(الملك لير)[٢] و(ثورة الزنج) [٣].

وبالإضافة إلى ذلك فهناك نصوص مسرحية عنيت بتصْوير الإرهاب السياسى الدينى مثل مسرحية (الزهرة والجنزير) [٤] ومسرحية (النبى المقنع) [٥] وهناك مسرحيات الحرابة وهى (الدنس) [٦] و(راشامون) [٧] و(مجلس العدل) [٨].

ونحن فى هذا الفصل سنقف أمام ظاهرة الإرهاب السياسى فى صوره المختلفة والمتدرجة ما بين الشكل الجماعى للإرهاب والشكل الفردى للإرهاب سواء كان فاعله حاكما أو كان محكوما أو كان إرهاب الحكام فيما بينهم. أو أنه إرهاب ثورى قصد به تخليص البلاد من حكم اجنبى غاصب أو أنه إرهاب لاسباب تتعلق بالعقيدة الدينية أو المعتقد الحزبى كما فى مسرحية (بكالوريوس فى حكم الشعوب)[٩] و(المخططين) [١٠] وذلك يقتضينا بالضرورة البحث من خلال عدد من المحاور التى يشكل كل واحد منها مبحثا قائما بذاته إذ يمثل كل مبحث منها للون من هذه الألوان. غير أننا قبل أن نخوض فى تحليل عدد من النصوص المسرحية التى عنيت بتصوير الإرهاب فى شكل من أشكاله التى أشرتُ إليها رأت أنه من الضرورة بمكان الوقوف عند خاصية تميز بها المسرح العربى دونا عن غيره من المسرحيات العالمية ،وهى خاصية (الراوى) وسلطاته المطلقة فى المجتمعات العربية القائمة لما عكسه ذلك من صور الحكم المطلق ودو ؛ الإرهابى فى المجتمعات العربية. بل فى المجتمعات الشرقية.

---

(١) وليم شكسبير، ماكبث، ترجمة خليل مطران، القاهرة – جامعة الدول العربية.

(٢) وليم شكسبير،الملك لير، ترجمة د. فاطمة موسى سلسلة مسرحيات عالمية، القاهرة الدار القومية للطباعة والنشر.

(٣) معين بسيسو، م، س .

(٤) محمد سلماوى، الزهرة والجنزير، م . س.

(٥) عبد الكريم الخطيبى، النبى المقنع، م ، س .

(٦) حسن محمد حسن (الدنس) مسرحيات عربية،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٧) ريونوسوكى اكوثاجاو (راشامون) سلسلة مكتبة الفنون الدارمية (٢٠) القاهرة مكتبة مصر.

(٨) توفيق الحكيم، مجلس العدل،القاهرة،مكتبة الأدب بالجماميز.

(٩) على سالم بكالوريوس فى حكم الشعوب،القاهرة.

(١٠) يوسف إدريس، المخططين،القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٤..

المبحث الأول
السلطة المطلقة بين الحاكم والراوى فى المسرح العربى وأثرها الإرهابى فى الحدث

إن الأصل فى فكرة الحكومة هى أن تكون وسيطا بين طبقات الشعب فى المجتمع لكن من الواضح أن الوسيط ذو الميول التسلطية ينحرف عن الدور المنوط به، وهو التوسط بين أفراد المجتمع وطبقاته لينحاز نحو الطبقة الأقوى اقتصاديا ضد الطبقات الأخرى فيصبح وسيطا بين أفراد تلك الطبقة العليا القوية، ذات النفوذ المالى الضخم، بينما يصبح متسلطا على الطبقات الأخرى الوسيطة والصغيرة والعمالية.

وما تعبير الدولة الديمقراطية الذى ورد فى تعريف مصطفى أبو زيد فهمى للدولة إلا تعبيرا ماثلا على النحو النظرى الذى ورد فى ذلك التعريف، لأن واقع الأمر أن الناخبين لا يشكلون حيثية يتحتم أداء النائب عنها فى الوساطة (الحكم) حسابا من أى نوع، ناهيك عن الديمقراطية التى لا تتمثل فى شكليات اعتراضية لها حق لفت الحاكم بالقول أو الكتابة، سماع الحاكم لذلك مبتسماً دون أن يلبى مطلبها ويجعل قراراته موجهة للصالح الذى تراه الجماهير الحكومية لا التى يراها الحاكم، مهما كان شكل الحكم نيابيا أو نحو ذلك فالديمقراطية الحقة هى صنع الجماهير المحكومة للقرار الذى يحقق صالحها الذى تقرره هى بنفسها، وما يكون على النائب أو الحاكم سوى نقله لسلطة صياغة القرار - وليس صنعه، وهى الحكومة - وهذا غير قائم فى مجتمع ما من العالم قياما على الوجه الصحيح وفق هذا الرأى.

أما مسألة الديكتاتورية[1] حيث انفراد واحد بالقرار المصيرى وغير المصيرى فى حياة شعب فى دولة ما، فهى مسألة خاصة وبالقرار غير المصيرى فى حياة شعب فى دولة ما، فهى مسألة خاصة بمجتمعات ما يعرف بدول العالم الثالث[2] فهو وسيط من ذات نفسه بحكم يكون سليطا ومتسلطا.

---

[1] راجع: صلاح قبضايا، الدكتاتور، (القاهرة، المكتب المصرى الحديث ١٩٨٢) ص ص١٤ - ١٥.

[2] راجع: فريد فون ديرمهدن، السياسة فى الدول النامية. ت: مصطفى عباس (القاهرة، الألف كتاب ٦٩٢، الهيئة العامة للكتب الجامعية، جامعة القاهرة، ١٩٦٨) ص ١٦٠..

وفكرة الوسيط موجودة حتى المجتمع الدولى يلجأ إلى وسيط بين الدول بعضها بعضا، كما هو الحال فى (هيئة الأمم المتحدة) و (مجلس الأمن) فالأمم المتحدة هى المجتمع الدولى غنية وفقيرة، قوية وضعيفة، والوسيط بين هذا المجتمع وبين أعضائه هو (مجلس الأمن) الذى تحول من وسيط إلى أداة تسلط للدولة القوية على الدولة الضعيفة .

الإشكالية:

إن البحث وراء دور الراوى فى المسرح يكشف لنا عن علاقة وطيدة بينه وبين الحاكم المطلق فى بعض المجتمعات العربية، فلو أننا تمكننا من جمع كل ما يمس هذه الظاهرة فى المسرح – على سبيل المثال – ثم صنفناها، وفق ما يخص كل كاتب أو كل نوع مسرحى؟ فلا شك أننا سوف نستنتج ظواهر أو عناصر قد تكون مؤكدة لذلك الفرض الذى افترضناه وقد تكون غير ذلك.

على أن هذا الأمر لا يتم دون شواهد موثقة توثيقا منهجيا،أو دون تحديد للمفاهيم. فنحن لا نستطيع- على أية حال – أن نقطع برأى حول هذا الفرض. دون منهج واضح أو دون التحديد الدقيق للمفاهيم والتعريفات، فبدون أن نحدد دور كل من الرواى فى المسرحية والحاكم الفردى المطلق. لا نستطيع إجراء الموازنة بينهما بحال حتى نكشف أوجه التشابه فنثبت صحة ما افتراضناه من أن الراوى هو حاكم المسرحية المطلق. لا نستطيع ذلك دون فهم لطبيعة كل من الراوى فى المسرحية العربية وطبيعة الحاكم المطلق فى المجتمعات العربية. ومن البداهة والأمر كذلك أن نصل إلى تحديد دور الراوى فى المسرحية، كما حددنا دور الحاكم المطلق (الدكتاتور) فى المجتمع المتخلف ..حتى يقاس عليه دور الحاكم المطلق، لنكشف حينئذ عن أوجه التطابق أو التناظر أو التشابه بينهما .

دور الراوى فى المسرح:

لا شك أن الراوى فى المسرح يقوم بالعديد من المهام،ومنها:

– سرد الأحداث،ونقل الأخبار، ووصف الشخصيات قبل أن تتجسد. كذلك كشف العلاقة بين الشخصيات،و بيان دوافعها،أو بعض دوافعها للفعل.وتحديد الأماكن أو الأزمنة.وكذلك التعليق النقدى - أحيانا - على موقف أو على شخصية أو ظاهرة ما.. الخ..

وقد يختلف التعليق النقدى من حيث أهدافـها المختلفـة .. مـن استخلاص للعبرة وإعلام بالهدف، أو إشارة بموقـف أو تغنـى بـه - مـن قبيـل الاعـتزاز بشـىء مضى- .

على أن تلك المهام والأدوار التى سلفت،ليسـت خالصـة للـراوى أو مقصورة عليه. فقد تؤدى بعض الشخصيات أو كل الشخصيات بعضا من تلـك المـهام أو هـذه الأدوار بشكل محدد وجزئى. وذلك لا يعـدو أن يكـون تمثيـلا منـاظرا لأدوار يؤديـها أفراد بارزون فى المجتمع.

(الراوى المسرحى والحاكم المطلق بين التوسط والتسلط)

كثيرا ما يلجأ الكاتب المسرحى إلى وسيط بينه وبين شخصياته بعضها بعضـا فـى مجتمـع الحـدث المسرحى. وبينـه وبـين مجتمعـه،وبـين الأحـداث المسـرحية والأحداث الإجتماعيـة فـى مجتمعـه. لذلـك كلـه يوجـد المؤلـف المسـرحى شـخصية الراوى؛ لتكون هى الوسيط فى مجتمع المسرحية، حيث يناط بها صنع التوازن بين الشخصيات (أفراد المجتمع فى مسرحيته). ولكن ذلك والوسـيط المسـرحى (الـراوى) كثيرا ما ينحرف عن التوسط بين الشخصيات بعضها بعضا إلى التسلط عليـها جميعـا وإرهابها.

وذلك فى المسرح الشرقى - علـى وجـه الخصـوص - والعربـى علـى الوجـه الأكثر خصوصية [1]، حيث يتخـذ أشـكالا عديـدة مـع بقـاء دوره الـذى يـهدف إلى التوسط بين الشخصيات والأحداث، فينحرف إلى التسـلط عليـها،بـل صنعـها[2]، [3]، [4]، [5]، [6]، [7].

---

(١) مسرحية د. عبد الغفار مكاوى "البطل(القاهرة، روايات الهلال، العدد ٤٤٠ اغشطس ١٩٨٥)

(٢) - مسرحية محمود دياب ليالى الحصاد (القاهرة، والهيئة المصرية العامة للتأليف سلسلة مسرحيات عربية، ١٩٧٠)

(٣) مسرحية صلاح عبد الصبور،الأميرة تنتظر، (بيروت ط. رابعة . دار الشروق ١٤٠٦ - ١٩٨٦)،

(٤) مسرحية يوسف إدريس، الفرافير، سلسلة - المسرحية - عن مسرح الحكيم - حيث يتخذ الراوى اسما هو (المؤلف) وحيث يتحكم فى حركة الشخصيات العامة ويترك لكل منها صنع ماهيتها.

(٥) مسرحية السيد حافظ، ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى، (الكويت، مطابع صوت الخليج، د/ ت) حيث يتخذ الراوى اسما آخر هو (المؤدى).

(٦) مسرحية الفريد فرج، جواز على ورقة طلاق.(القاهرة، سلسلة مسرحيات عربية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، سلسلة مسرحيات عربية) حيث يحل المخرج محل الراوى.

(٧) مسرحية صلاح عبد الصبور،بعد أن يموت الملك،(بيروت ، دار الشروق، ط. ثانية ١٤٠٣هـ ١٩٨٣

شكل الوسيط الإجتماعى:

وفى كل مجتمع تظهر الحاجة إلى وسيط بين أفراده بعضهم بعضا، ليعمل على صنع التوازن بين مصالحهم المتعارضة، وإراداتهم المتصارعة. أى يكون حكما بين أطراف هذا المجتمع، وما ذلك الوسيط سوى (الحكومة) التى تشكل طرف الوساطة القائدة أو قيادة الطرف المحكوم، وفق سياسة يفترض أنها تعمل على صنع التوازن بين مصالح أفراده على مختلف فئاتهم وطبقاتهم الإجتماعية بمختلف انتماءاتهم الفكرية والعقائدية فى الدولة الديمقراطية. "فالدولة مجتمع بشرى متقدم، ومن ثم فلا بد وأن تكون فيه سلطة تدبر الأمور؛ ويختلف الحكام الذين يتولون هذه السلطة فى نظم الحكم المتخلفة. فالديمقراطية تختلف مفاهيمها وتطبيقاتها من بلد إلى بلد آخر. ومن نظام رأسمالى لنظام شمولى ديكتاتورى.

فالأولى هى أن يحكم الشعب نفسه بنفسه. أى أنها حكم الكثرة، الأمر الذى يحتم مجىء الحكام دائما عن طريق الانتخاب وهكذا فهم يؤدون الحساب دائما لناخبيهم. فالديمقراطية تجعل الشعب صاحب السيادة ومصدر السلطات وصاحب إرادة فوق إرادة أى حاكم، لأن الحكام حين يحكمون إنما يحكمون باسمه ويؤدون الحساب إليه فى النهاية. وهكذا نجد أن الديمقراطية تستهدف حماية الشعب من تسلط الحكام، أما الديكتاتورية فالحاكم فيها ديكتاتور جاء للحكم عنوة وركز كل السلطات بين يديه، ولم يكن للمحكومين دور واضح فى اختيار هذا الفرد الواحد الذى يملك جميع السلطات بين يديه، وحتى أعوانه إنما هم مجرد أدوات يحركها وفق رغبته لتحقيق مطامعه وتنفيذ رغباته[1]، [2]، [3].

شكل الوسيط المسرحى:

والمسرح قد عرف الوساطة منذ نشأته، فحيث كانت المجتمعات اليونانية القديمة تتخذ شكل الديمقراطية، تمثلت مسرحياتها تلك الروح، أو تحلت بها فقام

---

(1) مصطفى أبو زيد فهمى، مبادىء الأنظمة السياسية (الإسكندرية ، منشاة المعارف د / ت)

(2) أنظر كذلك هـ . ر . جريفز، أسس النظرية السياسية، ت: عبد الكريم احمد (القاهرة الألف كتاب ٣٦١، دار الفكر العربى١٩٦١) حول تعريف الدولة يورد آراء : أرسطو، أوغسطين، ترازيماخوس، هربرت سبنسر، هيجل، بوازنكية، لورد لتدساى ، توماس الأكوينى ص ص ٧ – ٢٩ .

(3) أنظر :فريد فون ديرمهدن، م، ن، ص ١٦٠

(الكورس) وهو نخبة من الرجال والنساء، تمثل الرأى العام فى مجتمع المسرحية بدور الوساطة، فشكلت فى المأساة اليونانية المتفرج المثالى الذى يجلو بضوابط الأحداث ويبلور الحكمة الكاملة من ورائها، ويفسر سقطة البطل الفرد، وترديه فى التهلكة، وتؤدى وظيفة الفصل بين أحداث كل فصل من فصول التراجيديا[1]،[2].

وكذلك كان دور الوساطة بين الحدث والحدث، و الشخصيات وبعضها البعض فى المسرح الأوربى وسيطا جماعياً أو شبه جماعى، تبعاً للشكل الديمقراطى للحكم فى أوربا أو فى المجتمعات المتقدمة اقتصاديا[3].

على حين نشأ شكل فردى للوساطة بين الشخصيات المسرحية فى النص ومن ثم فى العرض فى الدول التى تأسست الوساطة فى مجتمعها على فرد بارز متفرد ومنفرد بالحكم، سريعا ما ينزلق إلى هاوية التسلط، وهذا الشكل الفردى للوساطة فى المسرح هو ما بين يعرف بالراوى، فالراوى مثل الحكومة، أريد له أن يكون وسيطا بين الشخصيات، مثلما أريد للحكومة أن تكون وسيطا بين الطبقات لاقامة نظام لتوازن المجتمع،ولكنها تتحول من مجرد (حكم) إلى (متحكم) سلطة متسلطة. وهكذا يكون الراوى فى المسرح. وهو ما نستدل عليه من خلال تعريفنا للحاكم وللراوى.

تعريف الحاكم:

الحاكم هيئة عليا ذات سلطة على المحكومين الذين اختاروه - فى النظم الديمقراطية - وهو فرد منفرد بالسلطة ومنزلق إلى التسلط على محكومية الذين تخلفوا اجتماعيا وحضاريا؛ فتسنمهم متسلط ديكتاتور وأرهبهم خلال فترة حكمه.

تعريف الراوى:

هو شخصية سردية فردية، أنيط بها الإخبار عن الأحداث الماضية والمستقبلية والحالية - أحيانا - مما يعطيها تفوقا فى المعرفة وقدرة على تصريف الأمور المتشابكة فى الحدث عن غيرها من شخصيات الحدث نفسه الذى يشكل

---

(1) راجع : سوفوكليس ، أوديب ملكا (القاهرة،سلسلة مسرحيات عالمية (٢٥) ١٩٦٧) أنظر: مقدمة الترجمة " على حافظ".

(2) وأيضا : ارنست باركر، النظرية السياسية عند اليونان (القاهرة ، الألف كتاب ٥٦٦ مؤسسة سجل العرب ١٩٦٦)

(3) راجع : جان فال، الفلسفة الوجودية ، ت: تيسير شيخ (بيروت، دار بيروت للطباعة ١٩٦٨).

مجتمع المسرحية ذاتها: مما يبرزه عليها. ويستخدم فى المسرح. كما يستخدم فى الرواية والملحمة وهو يعد عنصرا أصيلا فى فنون (القص)، ولكنه يستخدم فى المسرح العربى على هيئة فردية. وهو بذلك يكون وسيطا. ولكنه يتحولُ إلى متسلط فى أغلب الأحوال. دونما تكليف أو سلطة أو سلطان، ولكن من منطلقات ذاتية أو داخلية عند كل منهم ولكن الراوى يؤديها على نطاق واسع وشامل ومتخلل للأحداث إلى جانب دور أهم ماثل فى خروج الشخصيات ذواتها من عباءة الراوى نفسه، يوجدها وينفيها يحييها ويميتها فى الحدث المسرحى.

الضرورة الاجتماعية للراوى:

الراوى شخصية أدبية فنية فردية، كثيرا ما تميل إلى التحكم فى سائر الشخصيات الدرامية التى يوجدها لحظة تقديمه لها ويصنع لها ماهيتها أو جوهر وجودها على النحو الذى تعرفه (الوجودية المثالية) [1] أى قبل ظهورها إلى الوجود ظهورا فعليا وحقيقيا فى المشهد المسرحى.

كما تتمثل وظيفة الراوى فى المسرحية فى أنه يعيد صنع الأحداث ويقدمها، ويقدم شخوصها، ثم يتركهم يجسدون ما أراد لهم تجسيده: قولا وحركة وشعورا. ثم هو ينهى هذه الأحداث، عندما تنتهى تلك الشخصيات من تجسيد ما أراد أن يجسده بوساطتها، مع مباشرته لذلك. أو الإشراف المباشر عليها، وحقه فى التدخل فى أية لحظة. وقد يكون الراوى محايدا، وقد تظهر رغبته فى التأثير على الجمهور للتعاطف مع الشخصية أو الموقف المحدد، أو للنفور منها. وفى ذلك ميل واضح عن طريق الوساطة وانحياز نحو طرف من الأطراف.

الضرورة الدرامية للراوى:

والحاجة إلى التكثيف هى التى توجد وظيفة الراوى فى العمل المسرحى، حيث يستعاض بالسرد عن التجسيد الحاضر فى وصف أحداث أو أماكن يتعذر تجسيدها على المسرح.

كما أن محدودية المكان والزمان الممكن تصويرها على خشبة المسرح تفرض بلغة السرد عنصر التعويض عن هذه المحدودية أو ذلك التعذر. ومن أجل تحقيق

---

(1) تلك التى ترى أن الماهية سابقة للوجود بعكس الوجودية المادية التى ترى الوجود سابق للماهية.

التكثيف يوظف الراوى فى التمهيد وفى البداية (فى المشاهد الإفتتاحية) كما يقوم فى إنهاء المشهد أيضا. ومن هنا يظهر تحكمه فى البداية وفى النهاية وفى رسم مصائر شخصيات المسرحية، تماما كما يرسم الحاكم المطلق فى مجتمعات التخلف مصائر أفراد شعبه، ومصير بلده، فهو صاحب الكلمة الأولى والأخيرة، والمتصرف الوحيد فى جميع شؤون رعاياه. وتلك أوجه للتشابه بينهما، وحيث تكون سببية تصرف الحاكم المطلق هى مصلحة الدولة وفق تصوره فإن الراوى فى مسلكه الفردى المطلق، ينطلق من مصلحة النص المسرحى، وهو وعاء منظومة الصراع الدرامى وباعث حركتها، كما ينطلق من عنصر التكثيف الذى هو دستور الفن - وعلى وجه الخصوص فى المسرح وفى الشعر - وإذا كان الحاكم المطلق فى المجتمعات المتدنية غير قابل للتحرك وفى صنع القرار وتحريك دفة الأمور، فإن الراوى المسرحى متناظر معه. غير أن خفة الروح تبدو صفة مشتركة أيضا بين الدكتاتور فى مجتمعات التدنى الإقتصادى والحضارى، وفى مجتمعات النظم العسكرية القابضة، والراوى لما يصدر عنهما من قرارات عشوائية ومتقلبة وآلية ، مما تولد الضحك والتندر، على أساس أن كل إنسان آلى فهو مضحك[1] كما يقول برجسون. وهذا ماثل فى مسرحية (ليالى الحصاد)[2] حيث يتخذ الراوى اسما هو (الغاوى): إذ تنقسم هذه المسرحية إلى مستويين : مستوى واقعى ومستوى تخيل على نحو ما يعرف فى مسرح (بيرانديللو)، حيث أسلوب (المسرح داخل المسرح) أو (التمثيل داخل التمثيل) تحقيقا لنظرية (كسر الحائط الرابع) حيث يفترض أن ما يجرى على خشبة المسرح يجرى بداخل غرفة لها ثلاث حوائط مادية يشكلها الديكور والستائر الجانبية، فى حين أن الحائط الذى يفصل الجمهور عما يجرى بداخل الغرفة (خشبة المسرح) هو حائط وهمى تقوم به (الستار)، الرئيسية فى المسرح إلى جانب الإضاءة الأرضية.

وحين ينفرج الستار فإن الحائط يظل قائما، فى وهم المشاهد والمؤدى أيضا، حيث الجمهور فى منطقة مظلمة (قاعة العرض) والمجتمع الذى يجسد أو يشخص الأداء على خشبة المسرح فى عزلة صنعها الفاصل بين إظلام قاعدة المشاهدة وخشبه

---

(1) راجع هنرى برجسون فلسفة الضحك، ترجمة د. سامى الدروبى (بيروت،دار الفارابى).

(2) محمود دياب، ليالى الحصاد، ص ص ٢٣- ٢٤.

التمثيل. وإضاءة القاعدة كما هو الحال فى منطقة التمثيل هو هدم لذلك الحاجز الوهمى بين مجتمع يعرض نفسه على مجتمع يستهلك ذلك العرض بالمشاهدة المأخوذة بالوهم، ومن ثم يكون هدم الحاجز تحقيقا للمشاركة بين المجتمع فوق المنصة ومجتمع الواقع (المشاهدين) .من هنا فإن (الغاوى) فى المستوى التشخيصى فى تلك المسرحية إذ يوزع الأدوار فى سهرة السمر،حيث يكون على كل مسامر (تقليد) أو تشخيص شخصية معينة من رجال تلك القرية، توزع المجموعة نفسها على (الغاوى) وهو الراوى فى المسرحية دور (العمدة) وإذا كان (العمدة) وهو الحاكم السلطوى فى القرية، وديكتاتورها فإن (الغاوى) حين يقوم بتشخيصها لا يغير من صفاته الخارجية شيئا عند تشخيصه لصفات (العمدة) وإنما يظل على صفاته الذاتية، لأن الصفات واحدة عند الغاوى الذى هو الراوى بكل صفاته التى حددناها من قبل،وعند (العمدة) بصفاته التى حددناها بما عرف عن العمد فى القرية المصرية أو العربية ربما:

"على الكتف: أنت عمدة بلدنا. يا غاوى"[1].

ويظهر لنا تماثل الشخصيتين عند تشخيص الغاوى لشخصية العمدة، فمجرد دخوله فى عملية التشخيص وإستقراره على (الأريكة) همس فى أذن"سلامة"بكلمات، قام بعدها" سلامة" ليقول : " حاضر يا حضرة العمدة.. أبويا العمدة بيقولكم الباب الأولانى خلص .. وحنخش فى الباب الثانى دلوقى طوالى"[2].

فالبرغم من وجودهم فى جو من التسامر إلا أنه لم ينس شخصيته وتحكمه فى الأحداث حيث أنهى أحداث الفصل الأول،حين اصبح (العمدة) - تشخيصا - كما بدأها حينما كان (الراوى: الغاوى) وهو ينزلق من دور التوسط إلى دور التسلط أيضا مثله مثل الحاكم المطلق.

وفى الفصل الثانى تظهر شخصية (الغاوى) وهو يعطى الأوامر، ويصر على إطاعة الآخرين لها دون مراعاة لرأيهم، فهو يعطى المجموعة أوامر، ولا يعطيهم

---

(1) م. ن، ص ص ٢٣ - ٢٤.

(2) م. ن، ص ص ٢٣ - ٢٤.

فرصة للمناقشة. وهو لا يختلف فى قراره عن صاحب السلطة الفردية (له الأمر وعليهم السمع والطاعة لكل ما يأمر به):

"**الغاوى:** ليكون معلوما أن الدور على حجازى يتكلم بقاله مدة قاعد ساكت وأديكم قلتم ما فيه الكفاية .. أتفضلوا استريحوا بقى.. كتر خيركم"[1].

ومظاهر الفردية تتمثل فى استشارة الراوى (العمدة) - تشخيصا - "لشيخ الغفر" أى لرجل الأمن، فكل حاكم يكون مستشاره رجل الأمن الأول لا يكون إلا حاكما مطلقا:

"**الغاوى:** ما فيش يوم عاد بيعدى إلا وشكله بين البلدين"

"دبرنى يا شيخ الغفر.. هاتولى شيخ البلد . هاتولى الغفر، هاتولى البلد"[2].

الراوى يعيد صنع الشخصية:

وفى مسرحية (الوزير العاشق) لفاروق جويدة [3].

أوجدت شخصية (أبى حيان) شخصية (الوزير) قبل أن يتجسد الوزير أمامنا على خشبة المسرح. بما سرد عنها، بحيث يسعى إلى أن ينطبع لدى المشاهد تأثير معين عنها سواء بالحب أو بالكره والتحقير:

"**أبو حيان:** وعلى روابى قرطبة

غنت له ولادة الحسناء

بنت المجد والحسب القديم

قالوا لقد ضل الطريق

هو شاعر وسلاحه الكلمات

يبغى زمانا أو أمانا .. أو نقاء أو أمل

ينساب بين الناس حلما..

قد ظن أن السيف أقدر..

حينما نحيا مع الزمن الردىء..

فاختار درب الجاه والسلطان..

واختار سيفا يحمله..

---

(1) م. ن. ص ١٠٦.

(2) م. س

(3) فاروق جويدة . الوزير العاشق،مسرحية شعرية - (القاهرة ، دار غريب د/ت).

وغدا وزيرا.

زياد:الوزير أبو الوليد ابن زيدون

(يدخل الوزير أبــو الوليـد ابـن زيـدون حيـث يقـام الإحتفـال تعينـه وزيـرا والشعراء يحيطون بمجلسه).

وهكذا فإن (أبا حيان) يشكل لنـا ملامـح الشـخصية (الوزيـر) وصفاتـه وطبيعته قبل أن يتجسد لنا، بشكل يحببنا فيه. هـو كذلـك يحـدد أبعـاد شـخصيته ويشير إلى طبيعة العلاقة بينه وبين (ولادة) ويشير إلى قناعاته الحياتية.

خلاصة القول إن أبا حيان (الراوى) هنا - يوجد شخصية (الوزيــر) بعـد أن خلق له ماهيته قبل وجوده[1] .

والراوية بالشكل الذى حددناه وعرضناه يـأخذ نفس التحديـد عنـد محمـود دياب فى (ليالى الحصاد) وفى مسرحية (الهلافيت) وقد اتجــهت مـن حيـث الإطـار العام إتجاها ديمقراطيا،كما لو كانت فى مجملها تعبيرا عـن رغبـة الكـاتب نفسـه أو أمنيته فى أن يكون الحاكم الفردى ديمقراطيا - وسيطا طبقيا محايدا - وما كان ذلـك إلا لإحسـاس الكـاتب بافتقـاد مجتمعـه لظـاهرة الديمقراطيـة، أو الفـهم الديمقراطـى المبدئى عند الحاكم، وهو ما يبدو أحيانا فى رسمه لشخصية (الغـاوى) وهـو الـراوى فى تلك المسرحية،حيث يعيد صنع الشخصيات والأحداث ويعيد تشكلها، ويشـارك فيها - أحيانا - بتشخيص شخصية أو أكثر لها صفة سلطوية أو تحجريه فـى عـدد من الأحداث المعاد تجسدها،بالتشخيص: أى باقتباس الهيئة الشكلية لمغزى الحدث أو الجانب الشاذ من الشخصية [2] وذلك تحقيقا لوجهة نظر المشـخص (الغـاوى) أو الأحرى وجهة نظر المؤلف التى تتجه فـى موقـف أو آخـر اتجاهـا (ليبراليـا) حيـث يستخدم (الغاوى) قناعا لفكرة - نوعا ما - .

---

(1) أبو الحسن سلام،"فكرة أنصاف الآلهة بين الوجودية والفرعونية (الأيام) العددان ١٧٦، ١٧٧ فى ١٩٩٠/١/٢٥، الفكر والأدب ص ٥.

(2) أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحى بين الترجمة والاقتباس والأعداد والتأليف، م ، س .

بين طبيعة الراوى فى المسرحية
وطبيعة الحاكم المطلق فى المجتمع المتخلف

الحاكم الفرد فى مجتمعات التدنى يصنع الأحداث الإجتماعية، ويدفع إلى صنعها بقرار منفرد على عكس الراوى فى المسرحية العربية الذى يدفع نحو إعادة صنع الأحداث.

الحاكم المطلق فى مجتمعات التخلف يقدم الأحداث ويحرك الشخوص السياسية لتحقق أهدافا حددها بنفسه ووجه إليها ،وهو يباشر ذلك كله بنفسه.وينهى الأدوار السياسية لمن يشاء وقتما يشاء - دونما سبب منطقى أو تدرج أو تناسب ولربما كان شكل الراوى ووظيفته، التى غالبا ما تكون فوق الصراع، ولكنها تحركه فى داخل العمل الأدبى مسرحية كانت أم رواية. ففى مسرحية (مسافر ليل) لصلاح عبد الصبور[1]. يمكننا افتراض أسباب فنية لاستخدام (الراوى):

كالمشاركة فى إيجاد شكل عربى للمسرح،خاصة وأنه قد كانت هناك دعوة متكررة لإيجاد مثل هذا الشكل[2]،[3].

على اعتبار أن الكاتب - هنا - شاعر فى المقام الأول وكاتب مسرحى فى المحل الثانى فمن الممكن أن يكون هذا الشكل نوعا من المزج بين وظيفة الشعر الغنائى الوصفى وبين وظيفة الدراما فى وقت واحد وفى موقف واحد.

من الممكن أن يكون ذلك نوعا من التأثر بأسلوب الكاتب المسرحى الملحمى (برتولت بريشت) لصنع منهج تغريبى يؤدى إلى ادهاش المشاهد بدلا من إيهامه، خاصة وأن مسرحية (محاكمة لوكوللوس) تستخدم الأسلوب نفسه فى السرد الوصفى لظاهر حركة الشخصيات مع أنها موجودة وماثلة أمامنا فى المشهد نفسه بأفعالها.

هذا بالإضافة إلى وظائف الراوى السابق تحديدها فى (مسافر ليل).

---

(١) صلاح عبد الصبور،مسافر ليل، ط٤ (بيروت، لبنان، دار الشروق ١٤٠٦هـ١٩٨٦م).
(٢) راجع يوسف إدريس، نحو مسرح مصرى أفضل ، القاهرة ، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م)
(٣) توفيق الحكيم، قالبنا المسرحى ، (القاهرة، مكتبة الأداب ، مدرب الدمايز ١٩٧٦).

الراوى الحاكم المطلق
فى المسرحيات الشرقية

إن تدخل الراوى للوصف الظاهرى للشخصيات فى مشهد مسرحى أمر ليس من طبيعة الدراما المسرحية، لذلك يبدو غريبا ان يتخلى الحوار المسرحى عن بعض أدواره فى وصف الشخصيات والأحداث والنمو بهما وتطويرهما. فالشخصيات تقوم بوصف أفعالها وأسبابها، وعلاقاتها ودوافعها عن طريق ما تقوله كل شخصية عن نفسها، وكل ما تقوله عن غيرها فى إطار الحدث الدرامى الذى تشارك فيه.

وسواء أكانت صادقة أم كاذبة فإن المشاهد هو الذى يكتشف ذلك من نفسه أو من تعارض أقوالها أو تناقضها.

ولكن الكورس أو الراوى غالبا ما يكون دور كل منهما مقصورا على التقديم للحدث أو للشخصية أو التعليق على الحدث سواء بالحياد أو بالنقد. وكذلك يكون دورهما مع الشخصيات - غالبا - على أن التقديم أو التعليق حُيادا أو نقدا يكون فى حالة عدم اجتماع متفاعل للراوى أو الكورس مع الشخصية - باستثناء المسرح الملحمى الذى يستهدف صنع مسافة بين الأداء وتعاطف الجماهير معه.

"وحينما يظهر الراوى أو الكورس فى حالة مغايرة لطبيعتها فإن ذلك ليستوجب وقفة الباحث المسرحى وعكوفه على دراسة هذه الحالة: كيفية وجودها على تلك الهيئة التى هى عليها وسببيه ذلك الوجود على تلك الكيفية، ومن ثم تحديد خاصيتها"[١].

فإذا تلاحظ للباحث المسرحى أن شخصية الراوى فى مسرحية صلاح عبد الصبور (مسافر ليل) تتدخل تدخلا مباشرا فى وصف الطبيعة الظاهرية للشخصيات فى لحظة وجود هذه الشخصيات نفسها فى المشهد الذى تشكل على المسرح أمام الجمهور فى وضع الإستعداد للبدء فى التجسيد الحى، وكان الراوى بتدخله فى

---

[١] راجع أبو الحسن سلام، معمار النص ومعمار العرض المسرحى، الإسكندرية، دار المطبوعات الجديدة، ١٩٩١ فصل بين تهافت النقد والتنمية المسرحية، ص ص ٢٢٥ - ٢٣٢

تقديمها بموقف هذا التجسيد. ولا يسمح له بالحياة قبل تقديمها، فهو أمر شبيه بأسلوب الحكم الفردى لمطلق فى المجتمعات المتدنية، حيث يكون الحاكم هو الأمر الناهي،العاطى ،المانع. ولا حياة لشخصية مادون أن يقدمها، ولا بقاء لها بعد أن ينهيها وينفى وجودها. وهو لا يحتاج إلى اكثر مما يطلق عليه عادة فى الدول التى يطلق عليها (النامية) بالتوجيه، وهو ما يلفت غليه (سوكارنو)، بقوله: "إن التوجيه وحده ينحرف فينتهى إلى الدكتاتورية الفاشية"[1].

والراوى فى مسرحية (مسافر ليل) يتخذ هذه الصفات فى وجود الشخصيات فى المشهد المسرحى كمجرد أجساد بلا حياة، إذ يصفهم، ويذكر دوافعهم، ويلخص أقوالهم أو يتكلم كلامهم فى أثناء وجودهم:

الراوي: قال الراكب فى نفسه

ما يدرينى، فلعل الرجل هو الإسكندر

ولعل الموتى العظماء

مازالوا أحياء

وعلى كل، فالأيام غريبة

والأوفق أن نلتزم بالحيطة

ولعلى لو لنت له أن يتركنى فى حالى

قال الراكب فى نفسه:

فلأتذلل له"[2].

والراوى هنا تكلم بلسان الراكب، افتراض ما بداخله، تكلم فوصف ما يعتمل فى نفسه ووضع مسببات هذا الوصف، وهى الحالة النفسية للراكب، وهو أيضا يحدد القرار (نوع رد الفعل) على أن طبيعة الدارما تقتضى فى حالة حضور الشخصية فى المشهد أمام الجمهور فى مواجهة الشخصيات الأخرى،أن تتحدث الشخصية عن نفسها أو عن غيرها بنفسها كأن يقول (الراكب) مباشرة دون وسيط:

"قلت فى نفسى

---

(1) فريد فون ديرمهدن، م، ن، ص ١٦٠.

(2) صلاح عبد الصبور، مسافر ليل م. س. ن. ص ص ١٣ - ١٤.

ما يدرينى، فلعل الرجل هو الإسكندر

...."

قلت فى نفسى

فلا تذلل له "

ثم يبدأ فى ترجمة ذك الـذى يعتمـل فـى داخلـه إلى تعبـير درامـى مسـموع ومرئى فى آن واحد وهو يواجه (عامل التذاكر):

الراكب: ماذا تبغى منى يا مولاى؟

عفوا.. مثلك لا يبغى من مثلى شيئا

أعنى .. بك يشملنى عطفك؟

بم تكرمنى؟

هل تجعلنى سرجا لجوادك؟

ويقطع (الراوى) على (الراكب) حديثه بل يوقفه جثة هامدة صنما ليصـف ما يعتمل فى نفس (عامل التذاكر):

الراوى: العامل يلقى فى ضيق أسلحته

ويمد يديه الفارغتين

فى كسل نحو الراكب"

فالراوى - هنا يصف رد فعل الشخصية المحركـة للصـراع (عـامل التذكـرة) وهو رد فعل يتخذ صورة حركية مرئية (إلقاء لعامل التذاكر) وهو رد فعل يتخذ صورة حركية مرئية (إلقاء العامل لأسلحته) و (مد يديه فـارغتين). ولأن ذلـك فعـل سـلبى فيه إستسلام فإنه يصفه لأنه أقل من أن يجسد فى حركة .. لأن الحركـة مفتقـدة .. وذلك نوع من النقد عن طريق الإبداع نفسه نقد لفعل الشخصية السلبى.

والراوى يصف التعبير الذى شحنت به هذه الصورة الحركية (الضيـق) وهـو الدافـع مـن وراء الصـورة الحركيـة الأولى، و(الكسـل) وهـو الدافـع مـن وراء الصـــور الحركية الثانية.

ولكنه يترك المجال لـ (الراكب) ليعبر بنفسه عن مشاعر الخوف التى انتابته كرد فعل على الفعل الذى صدر منه (عامل التذاكر)، حيث يصبح رد الفعل فعلا يعقبه رد فعل مساو له.. وهكذا ..

الراكب: تقتلنى بيديك. .. لا..لا..

أرجوك .. جربنى فى أى مهمة

اعهد لى باخس الأشياء

أو أعظمها

أصنع بى ما شئت

لكن لا تقتلنى"[1].

وربما جاءت نوازع الراكب على لسانه - هنا - لأنه أضعف من شخصية (عامل التذاكر) على المستوى الإنسانى، حيث الأخير- صاحب سلطة وسلطان - وهو قادر بنفسه على الفعل الهجومى الظاهر. وهو يكون أقدر على التعبير عن نفسه، على حين أن (عامل التذاكر) حيث يقدم الصورة الحركية لرد فعله، ويقدم التعبير أو الدافع (الضيق) و(الكسل) ويقدم الراوى فى الوقت ذاته صورة سمعية لدافع (عامل التذاكر) يتخذ بعدا توكيديا يعمق الهالة التى يجب أن تكون لكل صاحب سلطة .. إذ أن قول الراوى هنا يكون مصاحبا لفعله، تماما كما هو الحال مع المعلق على مباراة فى الكرة: فالمشاهد يرى اللاعبين ويرى كل ما يصدر عنهم فى (التلفاز) ولكنه يسمع الأصوات الصادرة عنهم، وعن الجمهور. ويسمع إلى جانب ذلك كله صوت المعلق يصف بالصورة الصوتية ما يراه المشاهدون. ويكون دور نقديا موجها. ويكون دورا لافتا وتقويميًا . وهكذا يكون دور الراوى - هنا - والراوى بالإضافة إلى ما تقدم، يقوم بدور التقديم والتنبيه إلى جانب التوجيه:

الراوى: فلتنتبه الآن:

فسيحدث شىء من أغرب ما يخطر فى بال

العامل يفتح فمه، يسمح وجه التذكرة بكفه

يتذوقها بلسانه..

---

[1] صلاح عبد الصبور، مسافر ليل م.ن ، ص ١٣ - ١٤.

يستطعمها .يقضم منها، يمضغها .. يبلغها يتجشأ
تتحسس كفاه معدته، وتدلك كفاه أحشاءه
يشكر ربه
ويقبل باطن يده فى عرفان ومسره
أما الراكب..
فمن الدهشة لا يسعفه الفكر..
بل لا يعرف كيف يفكر ..
بل لا يعرف كيف يكون الفكر"[1].

على أن الراوى مطلوب - هنا - لوصف الدوافع الداخلية - فيما يتعلق بوصفه لحالة الراكب - وهذا وصف تقريرى شبيه بتقرير أمنى يسجل سكنات الراكب، ودخيلة نفسه. وهو أمر يشيع جوا من الإرهاب، ليس لدى الشخصيات الأخرى فحسب، ولكن لدى المشاهد أيضا، لخلق تعبئة نفسية ضد حالة القهر بالتقارير الأمنية التى تقيد فكر الإنسان قبل أن تقيد ما يعتمل بداخله.

الدور السلطوى للراوى

ويظهر الدور السلطوى للراوى فى هذه المسرحية فى قوله[2].

عامل التذاكر: آكلها ..
كنت أظنك رجلا يتمتع ببقية عقل
آكلها .. يا لله .. آكلها
هل يأكل أحد ورقة؟
هذا مالم نسمع به
نسمع عن أكل لحوم الخيل، جراد الصحراء،
قدم الضفدع، أعشاب البحر

---

[1] م، ن، ص ١٨- ١٩.
[2] مسافر ليل. م، ن، السطر السعرى (١٣)، ص ٣٠.

بل نسمع أحيانا - القسوة نحن نأكل لحوم الأحياء أو الموتى. لكنا لم نسمع أبدأ عن أكل الأوراق.

الراوي: هذا ليس صحيحا

معذرة لمقاطعته

لكنى أبغى أن ألقى تعليقا آخر

فألذ طعام للإنسان هو الأوراق

وأشهى ما فى الأوراق هو التاريخ

تأكله كل زمان، ثم نعيد كتابته فى أوراق أخرى

كى نأكلها فيما بعد"[1] .

وقد يدور فى هذا تحريض،ولكنه نوع من النقد،ومن كشف طيعة تسلط (الراوى) بوصفه حاكما مطلقا فى هذه المسرحية،يتسلل من التوسط الذى بدأ على شكل (توجيه) إلى التسلط الذى تحول إلى أمر. وهذا ما يظهره التدخل المباشر فى شؤون شخصية أخرى،وهو بالتأكيد تدخل فوق النقدى (نقضى) من الموقف نفسه. هدفه ليس مجرد كشف عيوب السلطة الفردية المطلقة وتسلطها عبر الزمان ولكن عند المشاهد:

"أنى أحفظ هذى الكلمات

فيما احفظه ممن ورد القول

مثل:

"جوع كلبك يتبعك"

سيدنا النعمان بن المنذر

ومثل: "عندما اسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسى"

سيدنا هرمان بن جورنج

ومثل:

"علمهم البيروقراطية ، حتى ولو اضطررت إلى قتلهم جميعا"

سيدنا لينون جونسون

---

(1) م. ن. ص ١٨ - ١٩.

ومثل:

"إنى أرى رؤسا قد أينعت وحان قطافها"

سيدنا الحجاج الثقفى

أما كلمة عشرى السترة، فهى

"حقق فى رحمة

ثم اضرب فى عنف"[1].

وفى هذا الحوار مباشرة، حيث سقط القناع عن الراوى وظهر المؤلف مباشرة. فقالة (جورنج - نائب هتلر) الشهير تسجل هنا. وكذلك قاله (الحجاج بن يوسف الثقفى) وإلى العراق - أيام هشام بن عبد الملك وولده الوليد وكذلك قاله الرئيس الأمريكى جونسون الذى اشتدت نار الحرب فى فيتنام على أيامه.

وهؤلاء شىء و(عشرى السترة) الذى هو الحاكم العسكرى فى البلدان المتخلفة والبيروقراطية شىء آخر فهو يتستر وراء (القانون) الذى صنعه هو ليحقق لطبقته العسكرية الهيمنة التامة على كل شىء فى البلد التى يحكمها منفردا ويتخذ له عشرة ألقاب يتستر خلفها .. فهو رئيس البلاد والرئيس الأعلى للقضاء وللشرطة وللجيش وللطرق الصوفية ورئيس الحزب الحاكم ورب العائلة ورئيس المجلس الأعلى للصحافة والرئيس الأعلى للقوات المسلحة ، ورئيس مجلس الأمن القومى. فكل تلك الألقاب هى السترات العشر أو الأقنعة العشرة التى يتقنع خلفها الحاكم العسكرى الفرد.

---

(1) والشىء نفسه يتكرر فى حوار الراوى فى صفحة ٢١ بدءا من السطر الشعرى الخامس عشر، حتى السطر الشعرى الثانى والعشرين.

وإذا كان الحاكم المطلق فـى المجتمعات المتخلفة لا يستطيع أن يصل إلى حالة التسلط دون هيئة منتفعين يساعدونه على بلوغ تلك الحالة التى يكتشفون استعداداته الفطرية لها،ويعملون على تعميق تلك الاستعدادات التسلطية الفطرية عنده ويهيئون للفرد البارز - ذاك - جوا من الثقة الزائدة بنفسه، والتفرد والزعامة،التى يوحون إليه بها وبأنه مفطور عليها. كما ليس هناك أدنى شك فى أن للاستعمار دورا حاسما فى تزكية ظاهرة الإحساس بالمسؤولية الفردية والمتفردة لدى أصحاب الزعامات المهوشة المبكرة فى المجتمعات التى استعمروها، حيث يبثون تلك الروح المرضية، ويطلقون إشارات محددة تكرس وصايتهم على مقدرات الشعوب بعد طرد تلك الشعوب لهم، ليهيمنوا من بعيد وبشكل بنكى أو اقتصادى (امبريالى) على مقدرات تلك الشعوب، ومن هذه الشعارات:(الوصايا الأبوية) و(مسؤولية للعالم بعد حرب الخليج الأولى والثانية وبعد الغزو الأمريكى للعراق ومذابح فلسطين).

ومن هنا تظهر مثل هذه الحالات الزعامية المريضة فى المجتمعات التى استقلت حديثا أو مازال يسيطر عليها العسكريون (أو عشريو السترة) بتعبير مسرحية "مسافر ليل"

وتشعر مثل تلك الزعامات النمطية المريضة دوما بأنها الأفضل "غير أن هؤلاء الذين ظنوا أنهم يعرفون ما هو (الأفضل) للجماهير لم يعنوا إلا قليلا بما تؤمن به هذه الجماهير"[1] .

وهذه الأنماط الزعامية المريضة المستعصية فى المجتمعات المتخلفة تنتشر فى مسرحياتنا العربية على هيئة (الراوى) الذى قد يضع له المؤلف اسم صفة أو اسم جنس،ففى مسرحية (بعد أن يموت الملك[2] . لصلاح عبد الصبور "تدخل من القصر،أى وراء الستار - ثلاث من النساء فى زينة واضحة التبرج، وفى يد كل

---

[1] المصدر نفسه ص ص ٢٦ - ٢٣.

[2] م، ن، ص ص ٢٧ - ٢٨.

منهمن ورقة كأنها تراجع دورها، وحين تعطيهن الموسيقى إشارة البدء في الكلام".

ومثل هذا الإرشاد المسرحي يذكرني بأسلوب (منظمة الشباب الإشتراكي) في مصر في الستينيات، حيث كل شيء شكلي لها وهو دليل تهويش النظام نفسه ووقوفه عند الشعارات.. مجرد الشعارات!!

"**المرأة الأولى:** أهلا بكم سيداتي سادتي في مسرحنا، ونشكرك لتلبية دعوتنا، وإن كانت هذه الدعوة ليست خالصة فنحن نعلم - أنكم أو معظمكم - قد دفع ثمن تذكرته وربما لن يفلت من هذا الأمر الثقيل سوى من له أصدقاء أو أقارب بين الممثلين أو موظفي المسرح أو موظفي المؤسسة أو الهيئة. على كل فهذا لن يقلل من حفاوتنا بهم، فهذه مسألة جانبية بالنسبة لنا، فإن قروشكم لن تدخل جيوبنا، كما أننا سنتقاضى مرتباتنا سواء أجئتم أو لم تجيئوا .. أمتلأ مسرحنا أم كان مقفرا تردد فيه بدلا من أنفاسكم أنفاس الأخشاب والحجارة"[1].

وهذه القتامة والجهامة، وذلك الإستقبال الغريب غير المرحب بالجمهور يسهم بلا شك في صبغ نفوسنا - قراء ومشاهدين في حالة من الحضور - بألوان التسلط والشك وفرض الوصاية وهي كلها ألوان من سلوك كل قائم على نظام فردى في مجتمع عسكري القمة بمؤسساته أو هيئاته التي تصطبغ بصبغته، ولئن كان المؤلف يوجه النقد إلى عصر (عبد الناصر والتأميم) إلا أن نقد (المرأة الراوية) موجه إلى المشاهدين ويعكس روح مناخ الفردية المسيطرة على كل مؤسسة، الأمر الذى يتحول فيه كل مسؤول عن مكان إلى مانح وعاط أو مانع ورافع، تعكس روح اللامبالاة والتواكل والنمطية والتعالى والحذلقة: " فإن قروشكم لن تدخل جيوبنا، كما أننا سنتقاضى مرتباتنا سواء أجئتم أم لم تجيئوا .. امتلأ مسرحنا أم كان مقفرا" فالناس الحاضرون لا أهمية لهم، حضورهم يتساوى مع عدم الحضور، ذلك لأنهم لا يحسون قيمة ما يقدم إليهم لأنهم مثل "الأخشاب والحجارة".

---

[1] فريد فون، م، ن ص ٢٨.

هذه الجلافة وهذا التطاول على الجماهير من قبل "الراوية" لهـا مقـابل فـى الواقع ،حيث غالبا ما يتطاول مسؤول فرد فى بلد متخلف على الناس.

ونخرج من هذا التقديم على لسان (المرأة الأولى): الراوية .. بما يأتى :

– أنه لا نظام لدى المنتج: الدولة – هنا – "كما أننا نتقـاضى مرتباتنـا سـواء أجئتم أم لم تجيئوا ..امتلأ مسرحنا أم كان مقفرا!!

– أنه لا صدق لدى الفنان: " فإن قروشكم لن تدخل جيوبنا".

– أنه لا أحاسيس لدى المتفرج "سواء أجئتم أم لم تجيئوا ..امتلأ مسـرحنا" أم كان مقفرا، تردد فيه بدلا من أنفاسكم أنفاس الأخشاب والحجارة" [1] .

إن هذا التقديم هو نقد فى جوهره للملكية العامة فـى شـكلها البيـروقراطى. وهو واقع بلدنـا. وذلك نتـاج الروح الفـردية فـى نظـام الحكـم[2] [3] [4] [5] [6] ويعكـس قـول الراويـة هنـا الإحسـاس بـالظلم وبالدونيـة وعـدم التقديـر وبالتعـاملات الفرديـة ونتائجهـا.

القرار المغلف بالروح الديمقراطى:

ويغلف الراوى القرار بروح ديمقراطى:

"ولذلك فاسمحوا لنا أن نتحدث إليكم من حين لآخـر وأن نذكركـم بأنفسـنا فى نهاية العرض".

كما أن الراوى يسعى إلى التمهيد لصياغـة الـرأى العـام فـى مجتمـع النـص المسرحى والتأثير مسبقا عليه:

---

(1) م، ن ،الفصل الأول ص ٧

(2) راجع:أنيس منصور،عبد الناصر المفترى عليه والمفترى علينا (القاهرة، المكتب المصرى الحديث ١٩٨٨) .

(3) راجع جورج فوشيه. جمال عبد الناصر وصحبه (القاهرة ، دار المعارف بمصر) .

(4) أنظر : أمين هويدى، مع عبد الناصر (بيروت ، دار الوحدة ١٩٨٠) .

(5) لويس عوض،أقنعة الناصرية السبعة (القاهرة ، دار القضايا)

(6) محمد حسنين هيكل،عبد الناصر والعالم(بيروت،دار النهار ١٩٧٣) .

التمهيد لتشكيل أو صياغة الرأى العام والتأثير مسبقا عليه:

"... هذا بالطبع إذا أحسسنا أن العرض أعجبكم وأننا سنحظى بإعجابكم وتصفيقكم هكذا (يصفقن) لا بلعناتكم ومصمصة شفاهكم هكذا (يمصمصن بشفاههن)".

فهذا أسلوب تلقينى تلجأ إليه البلدان ذات الحكم الفردى المطلق، كما هو موجود فى مسرحيات كتابنا الذين لجأوا إلى الراوى الذى يقوم بالدور المطلق فى المسرحية كما هو الحال فى الدولة المتخلفة ويبدو أن الإنسان لا يستطيع العيش دون سلطة تحكم ميوله المتباينة، يقول أوجستين Augtiab: "إن أصل الدولة هو الخطيئة، إذ أن الإنسان فى حاجة لأن يعيش فى ظل سلطة ما حتى تكبح ميوله الشريرة"[1].

على ذلك فإن "الكورس" هو بمثابة "الحكومة فى مجتمع النص المسرحى العربى.

وإذا كان المجتمع دائم البحث عن حاكم يقوده فإن ذلك قائم أيضا فى مجتمع النص المسرحى الذى يعتمد على الراوى وهو الشخصية القوية فى النص، يقول ترازيماخوس: " إن الدولة ليست سوى الأقوى"[2]:

ففى مسرحية (البطل) لعبد الغفار . -اوى نرى "مجموعة من النساء والرجال. والأطفال يسرعون إلى المسرح من جهة اليمين كأن عاصفة تدفعهم للبحث عن ملجأ. أو كأن صاعقة توشك أن تدهمهم، رافعين الأيدى بالشكوى والدعاء يبدو الذعر على وجوههم وفى حركاتهم واشاراتهم. سبقهم الراوية إلى الظهور وراح يتجول فى المكان ويتطلع حوله كأنما وجد نفسه فيه بمحض المصادفة - لا يكادون يلمحونه حتى يتقدموا نحوه فيتراجع خطوات ليستوضحوا الأمر..)

الراوية: (مذعورا) ما هذا من أنتم. من

رئيس الجوقة: لنكن ما شئت

---

[1] هـ. ر جريفز، أسس النظرية السياسية، ت، عبد الكريم أحمد،(القاهرة) الألف كتاب (٣٦١) دار الفكر العربى١٩٦١) المقدمة.

[2] م.ن.

وأنت كذلك ما شئت فكن
لكن حاول ان تسمعنا
تنظر فى أعيننا
تقرأ ما دونه الزمن عليها
من سر الحرف إلى اللون
قد تسأل نفسك
إذ تسمعنى أشكو وأئن
من هنا.ماذا يطلب منى
أية ريح دفعته نحوى
من أين
فاصبر لا تتركنا
لا تبخل بالعون علينا
لا توصد فى أوجهنا
باب القلب
ولا باب العين

وإذا كان مجتمع مسرحية (البطل) يحتاج إلى (حاكم) بطل "فربما كان ذلك ما يؤكد قول أرسطو عن الدولة: "إن الإنسان حيوان سياسى، بمعنى أن الدولة ضرورية لوجوده بصورة مرضية"[1] وهذا يطابق رأى ترازيماخوسْ" ربما حيث وصف الدولة بأنها الله يسير على الأرض"[2] وهو ما رأه غيره[3].

---

[1] م.ن. المقدمة-

[2] م.ن. المقدمة.

[3] بوزانكيه:م.ن.

الخلاصـــة

وأخلص مما تقدم إلى القول: إن تأثير السلطة المطلقة للحاكم فى المجتمعات المتخلفة، ينعكس على شخصية "الراوى ووظائفها فى المسرحيات التى انبنى الحديث فيها على "راو".

* يظهر الراوى محركا للأحداث والشخصيات ومهيمنا على حياتها إذ يعمل على ظهورها أو أختفائها.
* إن الرواى يمنح الشخصيات المسرحية وجودها مسبوقا بالماهية، على النحو الذى يؤمن به الوجوديون المثاليون وفق فكر (أفلاطون) و(كيركجارد).
* إن الراوى يمنح الشخصيات وجودها ويترك لها صنع ماهيتها أو جوهر وجودها، على النحو الذى يؤمن به الوجوديون الماديون من أمثال (هيدجر) و (سارتر) و (كامى) و (سيمون دى بوفوار).
* إنه ما من مسرحية لجأ كاتبها إلى وسيط بينه وبين شخصياته وبينها وبين بعضها البعض فى مجتمع الحدث المسرحى أو بين الأحداث المسرحية والأحداث الإجتماعية فى مجتمعه ، اتجه فى تصوير ذلك الوسيط: (الراوى) إلى رسمه على شاكلة الحاكم الفردى المطلق المرهوب جانبه على النحو الذى تعرفه بلدان ما يعرف بالعالم الثالث.
* فى كل مجتمع تظهر الحاجة إلى وسيط بين أفراده وبين طبقاته الإجتماعية .
* يختار الوسيط الإجتماعى فى النظام الديمقراطى عن طريق الإنتخاب الحر المباشر. ويأتى عنوة فى المجتمعات التدنية وشبه العسكرية والثيوقراطية .
* يعمل هذا الوسيط على صنع التوازن بين مصالح الأفراد وإراداتهم الطبقية المتصارعة فى الدول الديمقراطية البرلمانية، وينحرف عن ذلك الدور فى الدول المختلفة (والعالم الثالث) ليصبح متسلطا مرهوب الجانب.

• يعرف ذلك الوسيط بالحكومة . وهو الطرف الحاكم فى الدولة التى تتكون من حاكم ومحكوم .. إذ لابد فى كل دولة من طبقة تحكم الطبقات الأخرى فى الأنظمة غير الشيوعية - وفق الفكر الماركسى وتحليلاته -

• تتحول تلك الحكومة عن الوساطة إلى التسلط كلما ابتعدت عن الممارسة الديمقراطية واتبعت أسلوب التوجيه المباشر والمركزية فى كل صغيرة وكبيرة.

• يلجأ المجتمع الدولى أيضا إلى وسيط بين الدول بعضها بعضا. وهذا يتمثل فى (هيئة الأمم المتحدة) التى تركت" لمجلس الأمن "دور الوسيط فتحول إلى متسلط حيث سيطرت القوى الكبرى على الدول الفقيرة وكان لها حق الإعتراض على مالا ترضى عنه ثم سيطرت أمريكا عليه .

• عرف المسرح الوساطة منذ نشأته .. فحيث كانت المجتمعات اليونانية القديمة تتخذ شكل الديمقراطية، تمثلت مسرحياتها تلك الروح.

• ظهرت الوساطة فى مجتمع الحدث المسرحى اليونانى عن طريق (الكورس) وهو نخبة من الرجال والنساء، تمثل الرأى العام فى مجتمع الحدث المسرحى .

• ينهض الكورس فى المسرحية القديمة بدور الوساطة بين اتجاهات الرأى فى مجتمع الحدث المسرحى بالفصل بين الحدث الآخر. والتوحيد وإملاء الرأى واستخلاص العبرة تلك التى قد تأخذ بها أطراف النزاع أو لا تأخذ.

• كذلك كان الكورس وسيطا بين الشخصيات والأحداث فى المسرح الأوربى، وسيطا نابعا من الطبيعة الديمقراطية لتلك المجتمعات التى عرفت الرأى والرأى الآخر ومارسته.

• نشأ شكل فردى للوساطة بين الشخصيات المسرحية فى النص وفى العرض فى المسرح العربى على وجه النصوص.

• عرف هذا الشكل بالراوى. وقد يكون له اسم صفه غير ذلك مثـل: المـؤدى المؤلـف - المعلـق - الغـاوى - الرجـل - المـرأة - المقـدم - رئيـس الجوقـة - المخرج..)

• ينهض الكورس فى المسرحية القديمة بدور الوساطة بـين اتجاهـات الـرأى فـى مجتمـع الحـدث المسـرحى بـالفصل بـين الحـدث والحـدث الآخـر. والتوحيد وإملاء الرأى واستخلاص العبرة تلك التى قد تـأخذ بـها أطـراف النزاع أو لا تأخذ.

• الراوى مثل الحكومة، أريد له أن يكـون وسـيطا بـين الشـخصيات؛ مثلما أريد للحكومة أن تكون وسيطا بين الطبقات لإقامة توازن اجتماعى.

• تحـول الـراوى مـن دور الوسـاطة إلى التسـلط، ومـن مجـرد "حكـم" إلى متحكم. تماما كما يتحول الحاكم الفردى من وسيط إلى متسلط فى البلدان المتخلفة.

• الحاكم: هيئة عليا ذات سلطة على المحكومين الذيـن يختارونـه بحريـة فى النظم الديمقراطية، وهو فرد منفرد بالسلطة ومنزلق إلى التسـلط علـى محكوميه الذين تخلفوا اجتماعيا وحضاريا فتسنمهم متسلط دكتاتور.

• الكورس هو حكومة مجتمع النص المسرحى - قديما -

• الراوى هو حكومة مجتمع النص المسرحى - حديثا عند العرب.

• ليست الحكومة كورس، ولكن الكورس هو الحكومة وكذلك الـراوى فـى المسرح.

• الراوى: هو شخصية سردية، فردية، نيط بها الإخبـار عـن الأحـداث الماضية والحالية والمستقبلية.

• تعطى الشخصيات قدرتها على الإخبار تفوقا فـى المعرفـة وقـدرة علـى تصريـف الأمـور المشـتبكة فـى الحـدث المسـرحى علـى غيرهـا مـن شخصيات الحدث نفسه، مما يبرزها عليـها. ويؤهلـها لتكـون وسـيطا بينها وبين بعضها بعضا. ويعمق ذلك التفوق الشعور بـالتفرد ومـن ثـم الميل المبكر للتسلط.

• الراوى عنصر فنى أصيل فى فنون القص: الملحمة والرواية

• يستخدم الراوى فى المسرح الشرقى وسيطا ومحركا للصراع ومعلقا عليه وممهدا له ومشاركا فيه بديلا عن الكورس فى المسرح الغربى.

• ترجع أصوله إلى مجتمعات الحكم الفردى الحلقى فى مجتمعات التدنى الإقتصادى والعلمى والحضارى.. حيث مركزية السلطة بكل أنواعها وأشكالها وممارساتها الإرهابية.

• إن الضرورة الدرامية هى التى أوجدت شخصية الراوى..كما أوجدت طبيعة التكثيف فى المسرح وظيفة الراوى، حيث يستعاض بالسرد الوصفى عن التجسيد الحاضر فى وصف الأحداث او الأماكن التى يتعذر تجسيدها على المسرح (مكانيا - زمنيا)

• ظهر الراوى فى الشكل المسرحى الملحمى بنهج "بريشت" التغريبى الذى يتقصد أصابه المتلقى بالدهشة بديلا عن الإيهام والوعى بديلا عن الإندماج حتى يظل محايدا وقادرا على إبداء الرأى السديد فيما عرض عليه فى نهاية العرض.

• يتحول الراوى من وسيط لمنع التداخل فى الأحداث وفى العناصر الدرامية إلى صانع لها ومحرك.أى يتحول عن الوساطة إلى التسلط والتحكم المطلق الذى يهيء للعمل الإرهابى المناخ والظروف .

• يرسم للشخصيات فعلها ودوافعها. ويتحكم فى بدئها وفى نهايتها وفى وجودها نفسه أو فى نفيها إلى العدم. وهو شبيه بالحكم المطلق، يرسم مصائر رعاياه ومصير بلده بشكل شبه إرتجالى يشيع روح الفوضى والتسيب والإنفلات وكلها منطقات للعنف وللتربية الإرهابية .

بين طبيعة الراوى فى المسرحية وطبيعة الحاكم المطلق فى المجتمع المتخلف

طبيعة الحاكم الفرد فى مجتمعات التدنى	الراوى فى المسرحية العربية
حتمية وجوده تتمثل فى استمرار الشكل العسكرى والقبلى والثيوقراطى للحكم وهو السائد فى عالمنا العربى وفى أفريقيا وآسيا.	حتمية وجوده تتمثل فى الإلحاح على شكل عربى للمسرح.
يصنع الأحداث الإجتماعية بقرار فردى - لحظى.	يدفع نحو إعادة صنع الأحداث
ينظر للأحداث ويحرك الشخصيات السياسية لتحقق أهدافا حددها بنفسه ووجه إليها مع مباشرتها بنفسه .	ينظر للأحداث المسرحية ويحرك الشخصيات المسرحية لتحقيق أهدافا قدم لها ووجه إليها وباشرها بنفسه.
ينهى الأدوار السياسية لمن يشاء وقت ما يشاء دون سبب منطقى، ودون تناسب أو تدرج.	ينهى الأدوار المسرحية لمن يشاء وقت ما يشاء دون سببية منطقية على المستوى الحياتى وبسبب درامى على المستوى الفنى.
	لا تدرج ولا تناسب اجتماعى حياتى فى فعله ولكن ذلك موجود على المستوى الدرامى.

ونلخص في الختام إلى ما يأتي:

- إن التسلط صناعة تتم فى المسرحية.كما تتم فى المجتمع.
- لا يستطيع الحاكم المطلق فى المجتمع المتخلف دون هيئة منتفعين يساعدونه على بلوغ تلك الحالة إذ يستشرفون استعدادته الفطرية لها لا يستطيع ممارسة التسلط بدونهم.
- تعمل هيئة المنتفعين حول الحاكم الفردى على تعميق استعداداته التسلطية الفطرية ويهيئون لذلك الفرد البارز جوا من الثقة الزائدة بالنفس والإيحاء له بأنه مفطور على الزعامة والتفرد، وكذلك الأمر فى المسرحية التى يظهر فيها الراوى.
- لا شك أن للأمية الثقافية والأمية السياسية دورا فى تفشى ظاهرة الحاكم الفردى المطلق فى مجتمع ما.
- إن للإستعمار دورا حاسما فى تزكية ظاهرة الإحساس بالمسؤولية الفردية والمنفردة لدى أصحاب الزعامات المهوشة والمبكرة فى المجتمعات التى استعمروها، حيث يبثون تلك الروح المريضة، ويطلقون شعارات محددة تكرس وصايتهم على مقدرات الشعوب بعد طرد تلك الشعوب لهم،وليهيمنوا من بعيد وبشكل بنكى واقتصادى (امبريالى) على مقدرات تلك الشعوب - ومن هذه الشعارات: (الوصايا الأبوية) - (مسؤولية الرجل الأبيض) - (صيانة السلام العالمى) و(النظام الجديد للعالم بعد الحرب بقيادة أمريكا ضد العراق) و(الحريات).
- يظهر هذا كله فى المسرح العربى، وخير تمثيل له مسرحيات:
- ليالى الحصاد لمحمود دياب
- الهلافيت لمحمود دياب
- مسافر ليل لصلاح عبد الصبور
- بعد أن يموت الملك لصلاح عبد الصبور
- الأميرة تنتظر لصلاح عبد الصبور

- البطل لعبد الغفار مكاوى
- الفرافير ليوسف إدريس
- جواز على ورقة طلاق لالفريد فرج
- مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس (الكاتب السورى)
- رجلة حرحش (للكاتب الأردنى نادر عمران) وغير ذلك من النصوص.

المبحث الثانى
المسرح والإرهاب السياسى

ظهر الإرهاب السياسى فى النص المسرحى فى عدد من الصور وذلك على النحو الآتى:

أولا: الإرهاب الثورى:

وقد برز فى التعبير المسرحى على النحو الآتى:

(أ) الإرهاب الفردى.

(ب)الإرهاب الجماعى.

(ج)الكفاح المسلح.

ثانيا: الإرهاب المتبادل بين الحكام:

وقد ظهر فى عدد من الأساليب على النحو الآتى:

(أ) أسلوب لاغتيالات الفردية أو الجماعية .

(ب) أسلوب الاعتقادات الفردية أو الجماعية .

(ج) أسلوب الملاحقات.

ثالثا: الإرهاب الدينى:

وقد ظهر فى أسلوب التمسح بالدين للوصول إلى السلطة السياسية وقد اتخذ شكل الإرهاب الجماعى .

رابعا: الإرهاب الجماعى:

تنوعت صور الإرهاب الجماعى ضد الحاكم الديكتاتور كما أنها استندت إلى قضية .

تمهيد:

إن الإرهاب السياسى تحركه قضية.. أطرافها الوطن والمواطن والحاكم وغالبا ما يضاف إليها الدخيل الأجنبى، الإرهاب السياسى يرتبط ارتباطا وثيقا بهذه الأطراف الثلاثة أو الأربعة. والقضية غالبا ما تتعلق بعدل مفتقد بين حاكم ومحكوم، وغالبا ما ترتبط قضية اختلال ميزان العدالة فى دولة من الدول بطرف ثالث خارجى. له مصلحة فى وجود خلل يتمثل فى سقوط القضية السياسية والقضية الإقتصادية فى اتجاه تغييب القضية الوطنية.

وفى هذا الإطار يمكن إدراك هذه الظاهرة فى عدد من النصوص المسرحية التى أبدعها كتابا عالميون أو عرب أو مصريون. فلقد عنى المسرح بتصوير الإرهاب فى فكر معتنقيه وتجسيد الفكر الإرهابى ومصادر الفلسفة خلال شخصيات فى سلوكها انحراف وفى نشأتها وظروفها وعلاقاتها ما يمدها ويغذى سلوكها بالمبررات والتفسيرات والإرشادات الهادمة لكيان المجتمع ونظام الدولة وكذلك من خلال شخصيات تستشعر الظلم الإجتماعى وتكابد الفقد والحرمان فينمو بداخلها الرفض لتلك المعاناة، وتتوقد فيها شرارة البحث عن أسباب وقوعها فى دوائر الحرمان والعنت؛ فتشتعل نار مقاومة الظلم عنده، ويسعى إلى تنمية أدوات المقاومة وأشكالها، ويكتشف أن مقاومته المنفردة لا تؤدى إلى تغيير شكل العلاقة بينه وبين الطرف الأقوى المتسبب فى ظلمه، فيسعى إلى الإرتباط مع غيره من الرافضين المقاومين للظلم، ومن ثم يرتقى شكل المقاومة ويزداد ضراوة. ولما كان لكل فعل رد فعل مساو له فى القوة ومضاد له فى الاتجاه فإن ارتقاء أشكال المقاومة وازدياد ضراوتها يقابل بردع نظامى عنيف يدفع بالمقاومة إلى شكل أكثر تنظيما استنادا إلى فكر وتخطيط تتشكل البؤر الثورية على هديه .

ولقد تجسدت صورة الإرهاب السياسى المرتبط بقضية العدالة واختلالها بين الحاكم والمحكوم فى مسرحية (ثورة الزنج) [1] كما تجسدت بين الحاكم والمحكوم فى مسرحية (مأساة الحلاج) [2] وفى مسرحية (جريمة قتل فى الكتدرائية) [3] وفى

---

[1] معين بسيسو، ثورة الزنج م . س

[2] صلاح عبد الصبور،مسرحية مأساة الحلاج ، م، س

[3] ت . س اليوت، مقتله فى الكتدارئية . م . س

مسرحية (بيكيت) [١] وفى مسرحية (انتيجون) [٢] وفى مسرحية (انتيجونه) [٣] وفى مسرحية (غيلان الدمشقى) [٤] وكذلك تجسدت صورة الإرهاب السياسى فى مسرحية (الدكتاتور) [٥] ، وفى مسرحية (الإمبراطور جونز)[٦] ، و(النبى المقنع) [٧] .

استلهام التاريخ فى تصوير أحداث إرهابية:

كثيرا ما يلجأ كتاب المسرح إلى استلهام حادثة تاريخية ليسقطوها على الواقع المعاش وقد ظهر ذلك فى مسرحيات مثل (سليمان الحلبى) [٨] و(ثورة الزنج):

"يستحضر من التاريخ عبد الله بن محمد:-

(الرجل فى ثياب القرن الثالث للهجرة يتقدم كالطيف).

الرجل: القتلة

المعتمد بأمر الله قتلنى مرة..

وقتلت على أيدى وراقيه فى القرن الثالث مرة

هاهم قد وضعوا السكين على عنقى

فى القرن العشرين لكنى لن أقتل بعد الآن

لن يغسل وجهى، لن يصبغ ويعلق.

فى حبل غسيل بعد الآن..

الدم والخبز وعنقى والسيف

بينى أنا عبد الله

وبينكموا يا قتلة ..(يسير ويختفى) [٩] .

---

(١) جان انوى، بيكيت، ترجمة سعد مكاوى،مسرحيات علمية ٢٢ القاهرة الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦)

(٢) جان أنوى، انتيجون، ترجمة إدوارد الخرانط والفريد فرج، الألف كتاب ١٣٥، القاهرة،الأنجلو المصرية ١٩٥٩.

(٣) سوفوكليس، انتيجونا ،م. س

(٤) مهدى بندق،غيلان الدمشى، القاهرة، النهضة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠.

(٥) جول رومان، الديكتاتور، ترجمة عد المسيح ستيتى،سلسلة من المسرح العالمى الكويتية (١٧٦) أول مايو ١٩٨٤.

(٦) م. س.

(٧) م. س .

(٨) م. س .

(٩) معين بسيسو، ثورة الزنج، ص ١٥.

لكن صورة عبد الله بن محمد هنا مختلفة عما جاء في كتب التاريخ الإسلامى، فعبد الله بن محمد - صاحب الزنج - هنا - هو عبد الله بن محمد الشخصية المسرحية وليست الشخصية التاريخية وكذلك كان (الحلاج) في مسرحية صلاح عبد الصبور و(غيلان الدمشقى) عند مهدى بندق:

"الرجل فى ثياب عبد الله بن محمد:

(يندفع إلى الرجل المقتعد الأرض تحت الصليب وهو شاهر سيفه فينهض أو يهرب، ينهال على الهندى الأحمر المصلوب ببطن السيف فيقفز من فوق صليبه الرجل بالمايوه يهرول هاربا والرجل الذى يحلب ضرع البقرة يلقى بالجردل ويهرب هو الآخر، وعبد الله بن محمد وهو يتقدم من القفص ويضرب عُيدانه وهو يصيح):

- انطلقوا الآن ..
- كونوا ما شئتم..
- إن عليكم أن تنطلقوا الآن.
- لا يستأذن عبد من قيصرى..
- كى يعلن ثورة.." [1].

ليس هذا (عبد الله بن محمد) الذى حديثا عنه ابن الأثير[2] فلقد أثار الزنج (Ethiopins) وهم طائفة من عبيد إفريقية القلق والرعب فى حاضرة الخلافة العباسية. وكان مسرح هذه الثورات الجامحة العنيفة التى دانت اكثر من أربع عشرة سنة، هذه المستنقعات الممتدة بين البصرة وواسط. وانضمت إليهم جماعات من العبيد الهاربين من القرى والمدن المجاورة تخلصا من حالتهم. وكانوا لا يتقاضون من الأجر شيئا، بل كانوا يقتاتون بقليل من الدقيق والتمر والسويق،. مما جعلهم إزاء هذه الحالة الإقتصادية والإجتماعية السيئة على أتم الإستعداد للخروج على ولاة الأمر فيهم"[3].

إذا فأسباب الإرهاب الزنجى اقتصادية واجتماعية. ولكن "معين بسيسو" جعل لها أسبابها السياسية، وجعل عملية الخروج على الحاكم (جريمة البغى)

---

[1] م. ن. ص ٢٨.

[2] ابن الأثير (٦٣٠/ ١٢٣٨م) على بن احمد بن أبى الكرم، الكامل فى التاريخ القاهرة، بولاق ١٢٧٤هـ) ٧٣/٧.

[3] عبد العزيز الدورى، دراسات فى العصور العباسية المتأخرة (بغداد، ١٩٤٥) ص ص ٦٧ - ٧٧

كفاحا مسلحا (هو إرهاب ثورى) بل أنه لم يحدد فى مسرحيته هوية عبد الله بن محمد تحديداً تاريخيا) بل هو معادل درامى لشخصية الثائر ضد طغيان نظام الحكم أو الأنظمة الديكتاتورية فى العالم. فهو فى المسرحية ليس ذلك الرجل الذى وصفه ابن الأثير بقوله "رجل فارسى يسمى على بن محمد من أهالى الطلقان،أدعى أنه من ولد على زين العابدين بن الحسين بن على"[1] . وقال عنه الطبرى: أنه ادعى أن العناية الإلهية قد أرسلته لإنقاذهم مما كانوا يعانونه من بؤس،كما ادعى العلم بالغيب وانتحل النبوة[2] على أن هذا الاختلاف فى تناول الشخصيات والأحداث التاريخية يجرنا إلى الوقوف وجوبا عن مسألة طالما اختلف الباحثون حولها وهى مسالة الحقيقة التاريخية وحدود الفن والأدب فى تناولها.

---

* وفق التكييف الشرعى فى الإسلام

(1) إبن الأثير ، م. ن، ٧٢/٧.

(2) الطبرى (٣١٠/٩٢٢م) أبو جعفر بن جرير، تاريخ الأمم الملوك.القاهرة ١٣٢٦هـ ١٧٦/١ زعم"انه على بن محمد بن أحمد بن عيسى بن زيد بن على بن الحسين بن على بن أبى طالب وذكر ابن الأثير (٧٢/٧) أن اسم على بن محمد بن الرحيم واسمه بهبوذا.

الحقيقة بين التاريخ والفن المسرحى

قضية الصدق والزيف مختلفة فى الفنون والآداب عنها فى التاريخ فالتاريخ وقائع وحوادث وتواريخ وأماكن وأشخاص. وهذه الوقائع والحوادث تروى من وجهات نظر وزوايا متعددة، الأمر الذى حدا بالمنهج العلمى فى البحث إلى الأخذ بالواقعة المروية أو الحدث التاريخى الموصوف بعد شهادة لها سبعة أركان. تماما مثلما نتعامل مع الحديث النبوى من خلال الأسانيد، لذلك اعتمدت الكتب الصحاح (صحيح البخارى - صحيح مسلم) على السند فالعنعنات أسانيد الحديث وكلما نسب السند نسبة حسنة لأحد الصحابة المتصلين مباشرة بالرسول (ﷺ) كان أكثر حسنا وصحة وثباتا.

وفيما يتعلق بالصدق التاريخى؛ فإن التاريخ نفسه بوصفه وقائع سجلها من سجلها هنا أو هناك فإن وجهة نظر المؤرخ تصبح إطارا عاما يغلف الوقائع التى سجلها، مالم يكن هناك تكليف أو توجيه أو حض من حاكم أو خوف من صاحب أمر ونهى أو غيره. فلئن كان هناك مؤثر خارج عن ضمير المؤرخ يؤثر فى تسجيله للوقائع فأين يكون الصدق التاريخى عندئذ؟!

ثم إن الحقيقة التاريخية شىء والحقيقة الفنية شىء آخر مغاير ذلك أن التاريخ علم قائم بذاته وله وسائله وعناصره ورجاله وللفن رجاله ووسائله وعناصره وعلومه.

والتاريخ مقيد بوقائع وشخوص وتواريخ فى حين أن الفن والأدب ينحو كل منهما للمبالغة وإن تقيدا بشرط وأصول نابعة من العمل الإبداعى نفسه. والمبالغة تستهدف تحقيق الإمتاع وصولا إلى الإقناع، فى حين أن التاريخ وصف للوقائع الحادثة فى الماضى بأشخاصها وأسبابها التى قد تكون حقيقية أو غير حقيقية.

بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنية:

إذا فالفن شيء والتاريخ شيء آخر.وعندما يتعرض الفن لواقعة تاريخية فكثيرا ما يتغير شكل الواقعة ودوافع فعلها تبعا لضرورات الفن على حساب التاريخ بما يغير الحقيقة على أنه من الحق القول إنه ليست كل الوقائع التى سجلتها كتب التاريخ حقيقية إلا إذا اتفق عدد من الشواهد حددها العلماء بسبعة شواهد على الأقل على رواية تفاصيلها ودوافعها.

فإذا جمعت سبعة أشخاص أو أكثر شاهدوا حادثة بعينها وطلبت من كل واحد منهم أن يصف لك الحادث فلسوف تجد فروقا تكون كبيرة بين وصف هذا وذاك للحادثة الواحدة .

ولو أنك أطلعت مثلا - على كتاب أحمد بن عبد البر (فتوح مصر والمغرب) وهو يعد أول كتاب وضع فى تاريخ تلك الفتوحات الإسلامية فى مصر والمغرب فإنك ستجد صاحبه يقول إن الرجل الذى قتله موسى (عليه السلام) حينما استغاث به واحد من طائفته، قد جسر على النيل ليعبر عليه المصريون من شرق النيل إلى غربه ومن غربه إلى شرقه. فهل يسمى هذا تسجيلا للتاريخ؟! وإذا كان قد وصف دفن المصريين القدامى لجثمان (يوسف - عليه السلام) حيث وضع فى صندوق حديدى قيد فى سلسلة استقرت فى قاع نهر النيل ليستقر الصندوق فى منتصف نهر النيل فى اتساعه العرضى، وصار الصندوق وبه رفات (يوسف) يميل فى عام إلى اتجاه الشاطىء الشرقى للنيل فإذا بالناحية الشرقية تونع وتخضر وتزدهى بالأزاهير والزروع فى حين تتحول الضفة الغربية من النيل إلى صحراء.وفى العام الذى يليه يميل صندوق رفات (يوسف عليه السلام) ناحية الشاطىء الغربى فيصبح ربيعا وخضرة دائمة ويتحول الشاطىء الشرقى إلى صحراء قاحلة .. فهل يسمى ذلك الوصف تاريخا؟!

فإذا ذهبت إلى متحف اللوفر فى باريس ووقفت عند الرأس المحنطة للأزهرى العربى المسلم (سليمان الحلبى) ووجدت أسفلها عبارة تفيد أنها رأس (قاتل الحلبى) الذى اغتال الجنرال كليبر" سارى عسكر الفرنسيس وخليفة نابليون فى الحملة الفرنسية على مصر ١٨٩٧م واطلعت على محاضر التحقيق مع سليمان

الحلبى الذى اتهم بقتل كليبر وثبوت التهمة عليه ووجدت أن السبب الذى سجله المحقق الفرنسى حينذاك وراء قتل سليمان الحلبى لكليبر هو أنه مأجور من والى حلب الذى أهان والده أمام عينيه؟! حتى ولو وجدت فى يوميات الجبرتى ما يطابق ما جاء فى محاضر التحقيق الفرنسية ؟ ولماذا لا يكون دافع سليمان الحلبى دافعا دينيا إسلاميا وهو طالب أزهرى. أليس ذلك التفسير أقرب إلى الحقيقة، من ذلك الذى سجلته محاضر المحققين الفرنسيين وقد كانت مصر المملوكية والشام وسائر البلاد العربية تحت حكم الخلافة العثمانية ؟!

ونخلص إلى أن وقائع التاريخ ليست كلها بالضرورة وقائع حقيقة خاصة إذا كانت تكتب لحافز رسمى، سلطانى أو حكومى أو حزبى. هذا عن التسجيل التاريخى والوقائع التاريخية. فماذا عن الفن، فإذا جئنا للفن .. فمن الحق القول إن لكل فن من الفنون النصية أو الادائية فنون المكان أو فنون الزمان أو الفنون التى تجمع بين المكان والزمان شروطه الخاصة وأصوله وأسسه الأسلوبية، فللشعر أسسه وعناصره وأغراضه وللنثر الفنى أصول وعناصر وأغراض تنسجم مع أغراض الفن الأدبى الذى انتخبه أداة لتوصيل الصورة التعبيرية الخطابية أو القصصية أو الدرامية الإذاعية أو المسرحية .

والحادثة التاريخية أو الشخصية التاريخية حين يتناولها فن من هذه الفنون فإنه يتناولها من خلال منظاره، ليس من خلال منظار التاريخ، لأن الوقائع التاريخية تمدنا بالمعلومات التى نتكشف بوساطتها طبيعة العلاقات والدوافع والنتائج وراء الفاعل التاريخى بهدف إقناعنا بقيمتها ونعتبر فنحاكى بعض صورها ونتجنب مالا نرى فيه إيجابية فاعلة فى مجتمعنا المعاصر.

أما الفن فليست وظيفته الإقناع وإنما هو وسيلة للإمتاع أولا وعن طريق الإمتاع يتخفى الإقناع، فالإمتاع هو الأساس الذى يتستر الإقناع خلفه، ليست وقائع التاريخ وسيلة للإقناع. من هنا عرف ما يسمى بالحقيقة الفنية فى مقابل الحقيقة التاريخية.

فإذا كان جوهر السؤال هو تزييف المسرح للتاريخ فإن المسرح فن تأسس على عنصر التكثيف وعلى التخيل مثله مثل الشعر، والتكثيف هو من التقطير اللغوى

والأسلوبى والتقطير فيه توجيه تجريدى، حتى مع أشد الاتجاهـات الفنيـة ميـلا إلى الطبيعية أو ميلا إلى الواقعة وفيه توجه رمزى بالضرورة، حتى تتعمق أصولـه وتـثرى عناصره ويتخللها النظام، لأنه لا فن بدون نظام وذلك كله راجع إلى الشكل فالشـكل ينظم ويثرى وينمى المضامين ثم يعرضها وبهذا التنظيم لعنـاصر الخيـال وهـذا الإثـراء للأفكار تتحول إلى قيم، وتنمية للمضامين لتصبح قضايا قابلة للإقناع مع ترك مساحة للمتلقى ليتوقع فرعية، كل ذلك يشكل أسس إمتاعه، تلك التى إن حققت، ونجح المضمون فى التخفى والتقنع وراءها كان الإقناع تاما والتأثير عظميا.

واعطى لذلك مثلا من واقع تجربتى فى كتابة مسرحية تأسست على وقـائع تاريخية قديمة.

شغلت فى الفترة مـن ١٩٨١– ١٩٨٣ منصـب نـائب مديـر قلعـة "قايتبـاى" بالإسكندرية وهى قلعة بيزنطية الطراز بناها السلطان المملوكـى "الأشـرف أبـو النصـر قايتباى" على أنقاض منارة الإسكندرية القديمة التى بناهـا خليفـة الإسـكندر الأكـبر (بطلميوس – الثالث – بطلميوس إيجينس) أسـقطها زلـزال عظيـم فـى القـرن الرابـع عشر الميلادى. وذلك على جزيرة (فاروس) الفرعونية التى كانت تضم معبـد الحكمـاء السبعة من الكهنة الفراعين. وهى نفسـها الجزيـرة التـى ورد ذكرهـا فـى "إليـاذة : "هوميروس "حيث هرب "باريس" أمـير طـرواده" هـو وحبيبتـه "هيلانـة" زوج الملـك الإغريقى مينلاوس" شقيق الملك الشهير "أجا ممنـون" قـائد حـرب طـروادة الشـهيرة التى دامت لفترة تسع سنوات نتيجة لذلك الهروب والتى انتـهت بتمكـين الجيـوش اليونانية بقيادة البطل الأسطوى (اخيل) من اختراق حصون طروادة بخدعة الحصـان الخشبى العظيم المعروفة،حيث اختبأ بداخله بعض الجند ووضـع أمـام بـاب القلعـة فبهر به الطرواديون وفتحوا القلعة ليلا وادخلوا الحصـان علـى عجلاتـه فخـرج منـه الفرسان وفتحوا أبواب القلعة للجند الأغارقة .

وحين كلفت بكتابه مسرحية عن صراع الحضارات عبر العصـور علـى أرض جزيرة (فاروس) التى وصفناها حيث صراع الحضارة اليونانية مع الحضارة الفرعونية أو الحضارة الكلاسيكية اليونانيـة مـع الحضـارة الفرعونيـة أو الحضـارة الكلاسـيكية اليونانية والرومانية وصراع الحضارة الفرعونية مع الفكر الدينى المسيحى ثم مع الفكر

الدينى الإسلامى. بدءا من إنشاء مدينة الإسكندرية على جزيرة فاروس وقرية "راكودا"(*) وهى قرية فرعونية يعيش فيها جماعة من الصيادين الفراعنة القدامى مر بها الإسكندر المقدونى فى عام ٣٣٢ ق . م بجيوشه حين ذهب لاسترضاء كهنة أمون فى واحة سيوة .

وحينما استعرضت المادة التاريخية التى وضعها بين يدى مدير عام هيئة الفنون والآداب الأديب "معاوية حنفى" - رحمة الله - وجدت ضرورة ملحة لتغيير صورة واقعة تاريخية محددة .. تمثلت فى أن "دينوقراطس" المهندس اليونانى القديم الذى صمم مدينة الإسكندرية القديمة فخطط شوارعها متقاطعة كرقعة الشطرنج ورصف شوارعها بالرخام الأبيض قد خططها بدقيق القمح حيث كانت مصر سلة الحبوب للدولة القديمة كلها فى حين أنها تستورد القمح وفق شروط أمريكية مجحفة تحظر التوسع فى زراعة القمح فى مصر السبعينيات وما تلتها من أعوام -

ووجدت أن دقيق القمح ليس مادة درامية لأن من صفات المادة الدرامية أن تتفاعل فتعمل على نمو الصراع. فلو افترضنا أن رذاذ ماء البحر المحيط بجزيرة فاروس التى اتصل بها جسر ينتهى إلى قرية راقوده بأمر الإسكندر الأكبر - الذى رآها فجأة فى طريقه إلى معبد آمون بالصحراء الغربية فى (واحة سيوة)- لتسمى مدينة باسمه بعد أن رحل عن مصر - بل بعد رحيله عن الدنيا - لو افترضنا أن الماء بلل الدقيق فإن غرضه كوسيلة تخطيطية يكون قد زال بزوال الدقيق بوساطة رذاذ البحر المتساقط بفعل اندفاع الموج والرياح. وعلى ذلك فإن الدقيق لا يؤدى إلى نمو صراع إرادات حياتية نامية.

لذلك فكرت فى القمح نفسه. حبوب القمح وسيلة لتخطيط العمارة المدنية على أرض الجزيرة.فلو أن الحبوب أصابها وابل أو رذاذ ستتحول إلى نباتات قابلة للنمو والموات والبعث. إن الدراما فى جوهرها إن هى إلا حياة ونماء وفناء وبعث وحياة. هذا دواليك فى دورة لا تنتهى . وحبوب القمح تعبر عن ذلك تمام التعبير فى حين أن دقيق القمح ينتهى بلا عودة إن أصابه ماء. لذلك بدلت الحقيقة التاريخية بالحقيقة الدرامية. لأن الذى يهمنى فى عمل درامى هو مادة تحقق لى

(*) رع قدت : حرفهااليونانيون إلى راكوتيس وحرفها العرب إلى راقودة وهى (منشأة رع) .

شروط الدراما وليس شروط التاريخ، فشروط التاريخ تخص رجل التاريخ وشروط الشعر تخص الشعراء وشروط القص والرواية تخص القاص والروائى، كما أن شروط الحديث الشريف تخص عالم الدين، وشروط التجربة العملية تخص الكيميائى أو الفيزيائى، فلكل فرع من فروع العلم شروطه ولكل منها شروطها التى لا يكتسب خاصيته إلا بها. فهل يسمى فعلى ذاك تزييفا؟! حيث بدلت دقيق القمح ووضعت بدلا منها حبوب القمح التى خطط بها المهندس "دينوقراطيس" فى عملى المسرحى (حلم ليلة صيد).

لكن إذا تناول كاتب شخصية ابن تيميه مثلا فى رواية أو عمل مسرحى وغير من دوره فى منافحة المعتقدات الفاسدة والتفاسير غير المطابقة لروح الإسلام والمنافية للخرافات ولا منافحة لدور بعض رجال الدين من علماء المسلمين فى حضهم على مغادرة بلاد الشام وتركها للغزاة التتار فإن ذلك الرجل يكون مزيفا للتاريخ ولكن حين يصور الفريد فرج فى مسرحيته (سليمان الحلبى) دافعا قوميا إسلاميا لسليمان فى قتله لكليبر الذى وقف عاملا على إذلال المسلمين مُن علماء الأزهر إبان الحملة الفرنسية على مصر وقرر ملايين الفرنكات تعويضات يدفعونها لحملته، وحين يسأله مهندس الحملة (جابلان) مستنكرا ذلك ومعترضا بان المصريين لا يستطيعون دفع هذه الملايين مشاركة يصيح كليبر: "لا أريده أن يدفع. أريده أن يركع" فى مقابل ما جاء فى سجلات محاضر التحقيق الفرنسية مع سليمان الحلبى وما جاء فى يوميات الجبرتى هل يعد ذلك تزييفا. أقول لا لان وقائع الجبرتى فى هذا الشأن منقولة عن محضر التحقيق وسليمان تحت سياط الفرنسيين. ثم هناك عناية المسرح الملحمى بالواقعة التاريخية ليعيد تصويرها ليرى المتلقى المعاصر فيها رأيا حقيقيا عبر الحياد التام الذى يشبه حياد القاضى. هل نعد ذلك تزييفا للواقعة التاريخية أم أن التسجيل الفرنسى للواقعة هو الزائف.

إن قضية التزييف فى الوقائع التاريخية التى يتناولها المبدعون قضية شائكة يجب الحذر عند تناولها، كما يجب التفريق بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنية.

على أنه من المناسب الإشارة إلى أن امتزاج الواقعة التاريخية بالحقيقة الفنية والأساليب الفنية المتغيرة وتراكمها عبر العصور والتفاعلات الحضارية، تنتج التراث. وهو موضوع آخر يمكن طرحه ومناقشته فى مقابل المفاهيم الثقافية المعاصرة والحداثية.

تربية الإرهاب فى المسرح:

مع أن الكاتب المسرحى شانه شان كل أديب أو شاعر أو فنان يتعامل مع التاريخ وحوادثه من منطلق حرصه على الحقيقة الفنية على حساب الحقيقة التاريخية،إلا أنه أيضا يقف عند حقيقة الإطار التاريخى فالإطار التاريخى للحدث وللشخصية كذلك، يظل هو الأساس الذى يغير فيه الكاتب أو الفنان زوايا التصوير لابراز المعنى أو المغزى المتوافق مع روح العصر ومعطيات التفاعل الإجتماعى والحضارى لمجتمعه. ففكرة عبودية شعب ما للحاكم الطاغية تلازم طاغية العصر القديم كما تصاحب طاغية العصر الوسيط والعصر الحديث. وطغيان "المعتمد بأمر الله ضد الزنج عبيد الدولة الحديثة،إسلامية كانت أو غير إسلامية،فالطغيان هو الطغيان والعبودية هى العبودية سواء رفع لواءها المعتمد أو عمرو أو زيد فى عصور غابرة أو فى عصور قديمة أو وسيطة أو حديثة. والعبودية هى العبودية سواء كان المستعبدون هم الزنج أم الفلسطينيون أو الطبقة العاملة فى د[illegible] غربية أو دولة شرقية مسلمة أو مسيحية أو غير ذلك:

"**عبد الله بن محمد:** أنا فى البصرة:

حيث يعسكر زنج القرن الثالث للهجرة
أو شك أن يخرج من جرح الزنج الأسد
ويغرس فى عنق المعتمد مخالبة ..
أو شك أن يفتح عينيه البركان .
ويلقى فى الليل كواكبه..
صار الزلزال امرأة.
مخدعها كومة قش فى البصرة

والأرض الهرمة تترنح، ترتعش، لكن تنهض في

يدها السيف.

والأرض الحرة..

صار الزلزال امرأة.

وعشيق الزلزال هو الثورة[1] .

إن الثائر وهو صانع الإرهاب يعيش أيضا حالة الرهبة خشية الفشل ومن ثم سوء المصير، لهذا فإن التوتر النفسي يلازمه والقلق يسير في ركابه:

عبد الله بن محمد: يقلقني أن البحراني لم يخلف يوما ميعاده.

وطفاء: لا أدري يا عبد الله بن محمد..

فالملدوغ يخاف إذا ما جر الحبل أمامه

لكن البحراني يبسط كفيه كي يمسك بالحبل

وأراك معه..

عبد الله بن محمد: ما أكثر مالدغ البحراني ولدغنا..

ولهذا ما عدنا يا وطفاء نخاف من الحبل المجرور

وطفاء: لكني صرت أخاف عليك..

وأخاف على نطفتك بأحشائي

وأخاف على صاحبك البحراني..

وأخاف على تلك الجمرة .

تحت الجلد.

عبد الله بن محمد: ولم الخوف..؟

خفنا من نطع ومن سيف المعتمد طويلا.

أو نصنع منه قربه ..

يشرب منها الزنج ..

أو نعطيه للاسكافي كي يصنع منه

للزنج نعلا ..

---

[1] ثورة الزنج م . س .

ماذا بقي لدينا لنخاف عليه..؟" [1].

والخوف رغما عن التصريح بعدم وجوده موجود، ولكنه خوف واع، بعد أن كان خوفا مذعورا مرتعشا.. ذلك أن هؤلاء العبيد قد تحولوا عن حالة الشعور بالظلم إلى حالة الوعي لا بالظلم بل هو .. وعي بأسبابه وبمسببه وبدوافعهم وبقوتهم وبمنطقهم وبأدواتهم لتنفيذ الظلم، ليس هذا فحسب ولكن بتملك عناصر مقاومة الظلم وما يستلزمه من تسلح بالمنطق منطق الثورة وأساليبها الإرهابية وقوتها ودوافع الثوار:

وطفاء: أنا أعرف كم هو أملس وكبطن الأفعى جلد الخوف ..

أعرف خوف الجارية الطفلة إذ تدخل في باب السلطان

لحجرته أول مرة..

سرتها تتوهج كالجمرة..

عيناها تنسكبان كحق كافور فوق السجادة ..

قدماها تسترقان السمع من الهول..

ثم يمد يديه..

ثم يسيل الصمغ الأسود

يتجمد فوق الفخذين (تحجب وجهها بكفيها .. ويتقدم منها عبد الله بن محمد ويضع يديه على كتفها)

عبد الله بن محمد: وطفاء .. وطفاء.

وطفاء: "ترفع كفيها عن وجهها وتسير كمن تحدث نفسها.."

هذى نقطة أول رجل لم ألق على فخذيه..

لم أمشط برموشى لحيته.

نطفة أول رجل لم ألعق بلساني سرته.

عبد الله بن محمد: وطفاء .. وطفاء.

وطفاء: كم ألقوا في أحشائي الوحل؟

وكم لفظت أحشائي الوحل

والآن أخاف على هذى النطفة

---

[1] م، س، ص ٢٧.

بعد الوحل الأسود والوحل الأبيض.

صرت أخاف على هذى النطفة..

وأخاف على الطفل الأول يولد من عينى ..

طول حياتي وأنا ألد ومن قدمى ..

أجهض من عينى

عبد الله بن محمد: لن يجهض أحد عينيك (ثلاث طرقات متتالية على الباب).

ومع أن التاريخ يصف لنا صاحب الزنج بأحط الألفاظ وأخس الصفات إلا أن المسرحيات تصوره لنا في صورة القائد الثائر النظيف، ربما جريا وراء الرأى الذى وصل إليه "نلدكه"[1] حيث قال: " لقد بلغ من معرفة هذا الزعيم الثائر بميول الديمقراطية أكثر من مذهب الشيعة، وإن كان هو قد افتخر بأنه من نسل على وفاطمة، لما ينطوى عليه المذهب الشيعي من التوريث الذى لا يلائم عقول مواطنيه، ويضيف "نلدكه" ومن ثم يتضح وضوحا كافيا، لماذا رفض "قرمط" المؤسس الحقيقى لمذهب القرامطة،وهو المذهب الشيعى المتطرف الذى قدر له أن يملأ العالم الإسلامى قاطبة خوفا وهلعا. وأن يرتبط بزعيم، على الرغم مما قد يفيده من اشتراكه معه فى حركته، متأثرا بعوامل مذهبية" ومع أن هذا الوصف يضع صاحب الزنج فى صفوف كبار الساسة حيث القدرة على التعامل مع معطيات الواقع الاجتماعى وفن قيادتها إلا أننا نجد المؤرخين العرب المسلمين يصفونه بأحط الصفات التى يوصف بها الإرهابى "إن أعداءه سموه دعى على، كما سموه الخبيث"[2] .فالكتابات التاريخية تصوره إرهابيا شديد البطش بالناس وخاصة الأغنياء فى حين تصوره المسرحية ذلك الرجل الذى يقع عليه وعلى اتباعه الإرهاب النظامى من الخليفة وحاشيته. التاريخ يتعرض لرد الفعل الإرهابى ويصف نتائج العمليات الإرهابية للزنج وصاحبهم، فى حين تتعرض مسرحية (ثورة الزنج) لما قبل إرهاب الزنج للدولة. وهذا يوقفنا عند بحث أصول التنشئة الإرهابية فى المجتمع من حيث مراحلها.يقول صاحب الفخرى: "قدم صاحب الزنج بلاد العراق، واتصل ببعض بطانه الخليفة المنتصر

---

(1) راجع حسن إبراهيم،تاريخ الإسلام السياسى والدينى والثقافى والإجتماعى .م. س ٢١٧/٣ .

(2) م.ن.

(٢٤٧ - ٢٤٨هـ) ثم سار فى سنة ٢٤٩هـ إلى البحرين ودعا إلى تحرير العبيد فى البصرة وضواحيها، واستمال قلوبهم، حتى أنهم تركوا مواليهم وانضموا إليه، فعظم شأنه وقويت شوكته، ولقيت دعوته قبولا بين أهالى "هجر والبحرين والعراق"[١]. ثم سار إلى بغداد سنة ٢٥٤هـ وأقام هناك سنة، "فزعم بها أنه ظهر له آيات عرف بها ما فى ضمائر أصحابه"[٢].

ويعلق حسن إبراهيم – متابعا Muir – على النص الذى نقش على لواء صاحب الزنج أنه يدل على أن ساعة القضاء على الرق قد حانت. ولهذا أول هذه الآيات التى نزلت فى سورة التوبة (٩: ١١١) تأويلا سياسيا قصد به تضليل أنصاره: "إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بان لهم الجنة يقاتلون فى سبيل الله فيقتلون ويقتلون وعداً عليه حقا فى التوراة والإنجيل والقرآن ومن أوفى بعده من الله فاستبشروا ببيعكم الذى بايعتم به وذلك هو الفوز العظيم " وقد أول صاحب الزنج هذه الآية، بأن المؤمنين وقد اشتروا أنفسهم، لم يعودوا بعد عرضة للرق والعبودية[٣].

وسرعان ما قدم صاحب الزنج البصرة، فأسرع إليه بعض غلمانها رغبة فى التخلص من الرق وأتاه مواليهم وبذلوا له على كل عبد خمسة دنانير ليسلم إليه عبده، فبطح أصحابهم، وأمر كل من عنده من عبيد، فضربوا مواليهم أو وكيلهم كل سيد خمسمائة سوط ثم أطلقهم"[٤].

"ومازال الزنج يلتفون حول صاحبهم حتى كان يوم الفطر، فخطبهم وصلى بهم، وأعاد إلى أذهانهم ما كانوا يلقونه من ظلم وعنت، ومناهم الأمانى الطيبة من إطلاق حرياتهم واستمتاعهم بالأموال التى يغنمونها فى حروبهم، واتخذ مدينته التى بناها وسماها "المختارة" منبرا كان يصعد عليه من ادعائه الانتساب إلى على"[٥].

---

(١) ابن طباطبا: محمد بن على بن طباطبا المعروف بابن الطقطقى، الفخرى فى الاداب السلطانية والدول الإسلامية (القاهرة ١٩٢٣) ص ٢٢٧

(٢) ابن الأثير . م . ن .٧٣/٧.

(٣) أنظر: حسن إبراهيم، ن. س س٣، ٢١٧ - ٢١٨، ٩٢٤، Muir, The Caliphate, Oxfam

(٤) ابن الأثير، م ، ن ٧ / ٤٧

(٥) حسن إبراهيم ، م ، ن . ص ٢١٨

وقد "انطلقت جيوش الزنج * فى غزو العـراق وخوزسـتان والبحريـن بشـكل جماعات منتظمة غايتها النهب والسلب، وإلقاء الفزع والرعب فى قلوب الأهلين".

ولقد "دامت الحرب بين جيوش العباسيين والزنج اكثر من أربع عشرة سـنة (٢٥٥- ٢٧٠ هـ) وقضى عليهم الموفق وقواده، وقتل "بهبوذا، وكان من قواد صـاحب الزنج وحمل رأسه إلى الموفق، فخر ساجد، وعلت كلمة الجند بالتهليل والتكبير. على أن أحد أنصار صاحب الزنج رمى الموفق بسهم فى صدره وهـرب إلى رامـهرمز فبعـث به عاملها إلى الموفق فقتله ابنه العباس الذى ولى الخلافة بعد المعتمد[٢] . وقد ذكر ابن طباطبـا أن عـدد القتلـى بلـغ ألفـين وخمسـمائة ألـف (٥٠٠,٢٠٠٠) وقتـل صـاحب الزنج[٣] فى ٢ من صفر ٢٧٠هـ بعد أن اقلق الدولة العباسية وكلفها كثيرا من الجـهود والأموال والأرواح وظل اتباعه يعيشون فى البلاد الإسلامية أربـع عشـرة سـنة وسـتة أيام وعلق رأسه على رمح وزينـت بغـداد بأبـهى معـالم الزينـة" وطيـف برأسـه بـين مظاهر الفرح واسـتطاع النـاس العـودة إلى بلادهـم التـى اسـتولى عليـها الزنـج وأشـاد الشعراء بذكر هذا الانتصار.

وهكذا كمـا نـرى، فـإن المؤرخـين قـد اهتمـوا بمـا ارهـب بـه الزنـج الدولـة العباسية من حيث أشكال الإرهـاب ووسـائله فـى حـين اهتـمْ "معـين بسيسـو" فـى مسرحيته بتصوير دوافع صاحب الزنج (القديم والمعاصر) مجنيـا عليـه. يقـف لـيرد عن نفسه وعن زوجته آثار الإرهاب الرسمي، صوره فى حالـة انكسـاره لا فـى حالـة نصـره. وتلـك مؤثـرات الشـاعر "بسيسـو" النفسـية حيـث انكسـار الكفـاح المسـلح الفلسطينى خلال فترة كتابة تلك المسرحية الشعرية.

على أننا سنقف عند مبحث برزت لنا أهميته نتيجة من ذلك الـذى عرضنـا له فـى مسـرحية ثـورة الزنـج حـول موضـوع التنشـئة الإرهابيـة وجذورهـا وأبعادهـا الإجتماعية فى مجتمعنا العربى.

- يحدد ابن طباطبا فى الفخرى بـ ألفين وخمسمائة – ألف (٥٠٠,٠٠٠٢) م، س، ص ٢٢٧

[٢] ابن الأثير ،م.ن،١١١/٧ – ١١٧.

[٣] السيوطى (٩١١/ ١٥٠٩) ١٥٠٩) عبد الرحمن بن أبى بكر جمال الدين، تاريخ الخلفاء أمـراء المؤمنـين القائمين بامر الأمة (القاهرة، ١٣٥١هـ) ٢٤٢.

المبحث الثالث

النمو السرطانى للإرهاب فى المجتمعات العربية

هناك نوع من النمو الطبيعى المفيد للجسم وهناك النمو المفيد للمجتمع غير أن الجسم كثيرا ما تبدو عليه مظاهر نمو سرطانى قد يكون حميدا وقد يكون خبيثاً وكذلك الأمر بالنسبة للمجتمعات فهى تنمو نموا طبيعيا كما أنها قد تنمو نموا سرطانيا غالبا ما يكون خبيثاً وذلك هو حال الإرهاب فهو نمو إجتماعى سياسى خبيث تعمل التنشئة الإجتماعية على ظهوره.

حول مفهوم التنشئة:

إن التنشئة مرحلة الإعداد لثقافة لا تتوقف عند حد الإشباع لحاجات الفرد الجسمية، بل تتعداها إلى إشباع عقله وتنمية فكره بالإدراك والمعرفة خلال مراحل حياته.

وهذا الكلام نفسه ينطبق على المجتمع. فالتنشئة الإجتماعية للفرد، تعنى التنشئة المجتمعية ذاتها: لأن الفرد لا ينشأ فى فراغ، لأنه عنصر فى مجتمع، وهو عنصر فاعل متفاعل. وهو لكى يكون مسؤولا فلا بد أن يعرف أبعاد ما سيكون مسؤولا عنه. ولكى يكون مسؤولا فلا بد أن يعرب أبعاد ما سيكون مسؤولا عنه. لذلك فالمعرفة هى أساس الاضطلاع بالمسؤولية إذا صادفت فى نفسه قبولا.

والقبول معناه الالتزام بقيود الموضوع الذى وافق على أن يكون مسؤولا عنه.

وهكذا يكون الأمر مع كل فرد إجتماعى له أهليته.

والفرد فى سبيل فعاليات مسؤولياته وإحساسه القوى المتنامى بالمسؤولية لابد وأن يتجدد؛ لأن التجدد هو الحياة نفسها.وهو لكى يتجدد؛ لا بد وأن يمارس عمليات الهدم والبناء؛ يهدم مالا يناسب الطبيعة الإنسانية فى نفسه، ويبنى مكانها ما يناسب طبيعته البشرية فى أفضل مراحلها الإنسانية. وتلك وظيفة التنشئة الإجتماعية. تبدأ بالمعرفة ولا تنتهى، طالما ظلت المعرفة وقود طاقاتها فهى تتجدد أبدا.

بداية التنشئة :

إن بداية التنشئة لا شك تكون في نطاق الأسرة الواحدة. فالأسرة هي الوسيلة الرئيسة الأولى في نقل حضارة المجتمع وثقافته لأبنائها من جيل إلى جيل. ثم يأتي دور المدرسة ودور المشرفين بعد ذلك إلى جانب دور المسجد ودور النادي أو الجمعية مسبوقا بدور وسائل الإعلام ووسائل الفنون والثقافة .

إذا فالتنشئة سنة من سنن الحياة. وهي تتمثل في نقل الخبرات من الكبير إلى الصغير، ومن الكتب إلى حيز الممارسة، أو من وسائل الإعلام والفنون والآداب إلى الممارسة عن طريق التقليد ومن حيز الممارسة إلى الكتب مرةً أخرى أو إلى وسائل الاتصال لينتفع بها من كان بعدنا أو من لم تصله رسالتنا، ومن لا يحتكون بنا احتكاكا مباشرا؛ ليحولوها إلى ممارسة حياتية تساعدهم على بناء أنفسهم، وتطوير نشاطاتهم الحياتية، وتثبيت قيم مجتمعاتهم النافعة والعملية - فيما بعد -

التنشئة بين القضايا والقيم المعتدلة والمتطرفة:

التنشئة هي بداية النشاط في أي منحى من مناحي الحياة. فكل نشاط يولد ثم ينشأ فيتطور: يشب ويكهل فيشيخ ثم يموت - أو يصبح تاريخا؛ إذا وجدت فيه المجتمعات التالية والأجيال فائدة لها؛ فيظل خالدا لا يموت في دنيانا - وربما في آخرتنا.

والتنشئة بهذا المعنى؛ وهي النشاط المبتدىء .. لا تنهض إلا على أسس وقواعد وأصول متبعة مستلهمة ممن سبقونا في التجربة الحياتية، وجذورها.

وعلى ذلك تكون التنشئة مهمة الكبار ذوي الخبرة؛ لأن الوليد أو الصغير لا ينشىء نفسه، بل يوجه من الكبار من ذوي الخبرة؛ حتى ينشأ كنشأة الشجرة في حديقة قصر أو منزل أو الحديقة العامة في بلد متحضر، ولا ينشأ نشوء الشجيرة في الصحراء أو في الغابة دون تشذيب أو تثقيف أو عناية: نشأة بداية ذات نهاية هي نفسها بداية. أي أنه ينشأ في حضن القيم الإجتماعية والإنسانية والدينية، بل في ظل القيم الجمالية أيضا، تلك التي ترعى فيه رقي الذوق والإحساس بالجمال في الطبيعة وفي المجتمع وفي إنجازات الإنسان الخلاقة التي هي صانعة الحضارة. ولا يتعرض للقضايا في مرحلة التنشئة. إذ أن القضايا من مهام الكبار القائمين على

التنشئة، وهى مرحلة لاحقة لعملية التنشئة وسابقة لها، إذ تمهد لها وتعقب عليها ولا تتخللها لأن القضايا إذا تخللت مرحلة النشوء أوقفتها أو عطلتها - على أقل تقدير - فالقضايا تتفجر دائما عند الحاجة إلى التنشئة أو الإنماء أو التجديد أو التغيير الكامل، أى تتفجر مع الممارسة العملية للكيان الناشئ بعد تبلورها كيانا ظاهرا للعيان لينظر فى مدى التوافقات، والتعارضات فيه لتعديل المسار أو السلوك .

وهذا المبحث ينظر خلال زاوية التنشئة الإجتماعية إلى دور الثقافة ودور الفن فى هذه التنشئة، متوقفا عند النمو السرطانى للخلايا المتطرفة فى المجتمعات العربية.

فى تعريف التنشئة:

التنشئة: إضافة تدريجية طبيعية محسوبة إلى كيان قائم فى حركة. وفى حاجة ماسة إلى الإضافة. وهى تأتى من خارج ذلك الكيان، وتشترك فيها أطراف متعددة لها قصدية. ومنها الأسرى، ومنها التعليمى، والثقافى الفكرى، والدينى ومنها النفسى، والإقتصادى، الأدبى، والفنى، والإعلامى، وتشارك فيها مؤسسات متعددة تتمثل فى الأسرة والمدرسة والنادى أو الجمعية ودار العبادة والأصدقاء وأجهزة الإعلام والفنون والآداب .

وهى تتحقق بالاستمرار والحاجة إلى التجـ ـ الذى يقوم على عدم الرضى بما هو كائن والرغبة الخالدة فى تنكر المحتوى المتكرر للشكل الذى يحويه، ومحاولاته الدؤوبة لتغيير شكله، مع عدم قدرة ذاتية على فعل ذلك.

دور المعلومات والتنشئة:

لأن الجدل قائم بين الشكل والمضمون. أو بين المضمون وشكله فإن المضمون يتغير أيضا، وينمو تبعا لنمو المجتمع الذى يخلقه فالمجتمع: خالق المضامين . ومعنى ذلك أن المعلومات ضرورة ملحة لنمو ذلك الكيان القائم فى خضم الحركة الإجتماعية بوصفه عنصرا فاعلا فى ذلك المجتمع، ينمو بنموه، ويضمر بضموره كما ينمو المجتمع كذلك بنمو عناصره مجتمعه، ويضمر أو يضمحل بضمور عناصره الفعالة فى حركة من خلال توحدها الفعال عند تفاعلها مع بعضها فى مواجهة الكيان الآخر الخارجي.

النمو المعلوماتى الطبيعى فى المجتمع:

إذا كانت الحاجة سيدة الإختراع - كما يقولون - فإن حاجة المجتمع إلى النمو الدائم هى التى تدفعه دفعا مشروعا نحو إستكمال جوانب الاحتياج والنقص بالقدر المتاح والملائم لكل جانب.

وهذا لا يتم دون إلمام القائمين على الكيان الإجتماعى أو النشاط السكانى بجوانب النقص أو بأبعاد المشكلة. وهنا يأتى دور الفحص والتحرى والمتابعة الدائمة لحصر أوجه النقص؛ بتقدير مدى الإحتياج. وذلك يتم عن طريق الإحصاء الميدانى المخطط - إذا كان ذلك الكيان يمس المجتمع كله - وعند تحديد طبيعة القصور الذى لابد من حدوثه تبعا للتقادم وسنة التطور الإجتماعى؛ يأتى دور البحث عن بديل. أو عنصر إضافى يدخل فى النسيج الحى لذلك الكيان الإجتماعى الذى وجب تنميته ولا مناص أمام القائمين عن الإستعانة بالمعلومات التى تشكل المورد النظرى الرئيس فى عملية الإحلال والإضافة بقصد الإنماء أو التنشئة .

وفى كل الأحوال فإن النمو المعلوماتى الطبيعى فى مجتمع من المجتمعات يتمثل فى توافر المعلومات على قدر الحاجة، دون الركون إلى مجرد تخزين المعلومات بكثافة عن كل فرع من فروع النشاط الإنسانى فى الماضى وفى الحاضر. وإنما يجب أن توظف المعلومات لصنع نستقبل الأمة وحضارتها المقبلة .

النمو السرطانى للمعلومات:

إن المشكلة فى هذا المبحث تتمثل فى الكشف عن مدى احتياج التنشئة الإجتماعية إلى هذا الكم الهائل من المعلومات التى تتدفق على المجتمعات العربية تدفقا مذهلا، ومتلاحقا لا يتيح لها فرصة إستيعاب جزء منها،ومن ثم الإنتفاع بها.

هذا إلى جانب اقتناء المؤسسات والأفراد العشوائى لأحدث الأجهزة والتقنيات الآلية فور عرضها فى الأسواق العالمية لمجرد الإقتناء دون قدرة على الإنتفاع بما توفره من معلومات أو دون رغبة - مجرد الرغبة فى الإنتفاع - وهذا ما ظهر فى مصر بعد فترة الانفتاح - أى بعد ١٩٧٣- وفى دول الخليج بعد ذلك نتيجة الطفرة الإقتصادية والإنتعاش الذى نتج عن حظر تدفق البترول العربى تضامنا مع

مصر وسوريا حينذاك ومما ترتب عليه من زيادة أسعار البترول وارتفاعها مما أدى إلى تدفق الثروات على دول شبه الجزيرة العربية ودول البترول الأمر الذى أدى إلى توجيه عدد من أصحاب رؤوس الأموال الذين اغتنوا فجأة مع ميولهم الدينية المتشددة وتوجيه أموالهم لدعم جماعات الإرهاب فى بعض البلاد العربية والإسلامية، فكان أن أصبحت مثل سرطان خبيث نما نتيجة النمو السرطانى الحميد للثروة العربية فى دول البترول العربى والذى نتج عنه نمو بعض المناحى الإجتماعية فى المؤسسات الحكومية وفى قطاعات الدولة المتخلفة وكذلك بعض المؤسسات الخاصة نموا غير محسوب، وغير مطلوب؛ فأصبح هذا النمو الإدارى الخلوى نموا سرطانيا يعوق النمو الطبيعى المعتاد فى الأجهزة والقطاعات بل فى الحياة الإجتماعية كلها فتوجهت بعض خلاياه إلى تدمير الخلايا المعتدلة ومن ثم تدمير نفسها.

ولأن المعلومات لها توظيف، ولكل شىء وظيفة، وإلا أصبح فى حكم المعدوم - ليس هذا فحسب وإنما أثر وجوده فى الحيز الإجتماعى على المجتمع نفسه مع مرور الوقت، إذا أصبح كالإنتاج المتراكم - فيض الإنتاج - فلا هو يباع أو ينتفع به ولا هو يعدم بإلقائه فى عرض المحيط - كما تفعل بعض الدول الغربية الكبرى حفاظا على السعر المطلوب - وإنما يشكل عبئا د رنيا يحتاج إلى تكاليف باهظة فى الحفظ والأرشفة والحراسة دون أدنى عائد مما يشكل عسرا للمجتمع نفسه ، فلقد باتت المعلومات السلفية تشكل عبئا على المجتمع العربى المعاصر إلى جانب تكدس المعلومات الثقافية الحداثية والمذهبية المعاصرة فتشكل من البضاعتين المعلوماتيتين السلفية والحداثية حيوانا سرطانيا خبيثا له رأسان توجهت إحداهما نحو الفكر والثقافة السلفية فأخرجت أعنف ما فيها ووجهته نحو الرأس الثانية على شكل مدفع وسيف، وتوجهت الثانية نحو فكر الحداثة فى جانبها السلبى فأخرجت لسانها للتراث السلفى وراح المجتمع العربى ضحية هذا الورم المعلوماتى السرطانى ومضاعفاته.

والمشكلة في هذا المبحث هي النمو المعلوماتي السرطاني في الأجهزة والقطاعات والحياة الاجتماعية العربية. ومن ثم النمو العشوائي للمعلومات عند الشباب العربي هل هو نمو سرطاني حميد؟ أم هو نمو خبيث؟

إن قياس ذلك يعتمد على مدى الحاجة إلى المعلومات والحاجة هي التي تجلب المعلومات وتستدعيها وليس العكس حيث أصبحت المعلومات قائمة وماثلة دون حاجة إليها، وهو أمر شبيه بعملية الإنتاج السلعي في المجتمعات القديمة وفي المجتمعات الحديثة، حيث كان المجتمع القديم ينتج من السلع ما يحتاج إليها في حين ينتج المجتمع المعاصر سلعا لا تحتاجها قطاعاته فأصبحت عبئا على التخزين وعلى الإنتاج وعلى الإدارة وعلى المجتمع نفسه الأمر الذي يدعو تلك القطاعات الإجتماعية إلى إجراء تخفيضات هائلة على معروضاتها السلعية عن طريق (الأوكازيونات) الموسمية.

لذلك وجب قياس حاجة كل مجتمع من المعلومات من واقع توظيف ذلك المجتمع للمعلومات المتنوعة الهائلة التي تحت يديه، وهو ما يظهره واقع الحياة المعيشة فعلا .. ذلك الذي يمكن ملاحظة مظاهره خلال وجود ظاهري للكيان الإجتماعي - أي وجود شكلي حديث وجديد مع بقاء المضمون أو المحتوى الجوهري على حالة. أي وجود الشكل دون وجود القيمة التي هو منوط بتحقيقها إذا تضمن محتوى محددًا. لهذا فإن الشكل إذا وجد دون أن يحوى قيمة فإن المجال ينفتح أمام القضايا؛ لأنه حينما تختفي القيمة تظهر القضية. والمشكلة في النهاية ما هي القيمة المختفية بظهور الورم السرطاني المعلوماتي وما هي القضية التي ترتبت على اختفاء القيمة ؟ وكيف السبيل إلى حلها. تلكم هي مشكلة المبحث الذي وجب التصدي الفوري لها في محاولة رصدها؛ والكشف عن طريق استئصال ذلك الورم المعلوماتي السرطاني الخبيث ذي الرأسين رأس الحداثة المدمرة ورأس السفلية الإرهابية .

صور التنشئة السرطانية
للسلفية الإرهابية فى المسرح

نقف عن هذا المحور من محاور المبحث الثالث عند التفسير الحر للقصة العجيبة التى كان بطلها (حكيم بن هشام) الملقب بالمقنع، والتى جرت أحداثها فى القرن الثامن الميلادى، حول هذا "المتنبىء"الذى ظهر على رأس عدد كبير من مدعى النبوة بعد ظهور الإسلام . وقد كان ظهوره ابتداء من سنة ٧٧٨م، مع بداية خلافة المهدى، حيث إندلعت فى إقليم "مرو" فتنة"المقنعية" التى كان يتزعمها المقنع،وهو إيرانى عرف بهذا اللقب لأنه كان يخفى وجهه وراء حجاب أو وراء قناع من الذهب - حسب بعض المصادر - وقد بلغ من خطورة هذا الرجل أن جعل المهدى تحت تصرف حاكم خراسان من الإمكانات ما يشهد بخطورة الموقف بعد أن امتدت الفتنة سنة ٧٨١م إلى اقليمى بخارى وسمر قند،لكن القوة التى ظلت تلاحق المقنع دفعته إلى الالتجاء إلى قلعة منيعة فى إقليم كيشش حيث انتحر بتناول السم هو ومن كان معه من النساء"[1] .

"بين الحرابة" المادية و"الحرابة" الفكرية:

مع الصفحات الأولى اللوحة الأولى من مسرحية (النبى المقنع) نواجه قطاع الطرق واللصوص وعددًا من المؤمنين (فى صحراء فارس حوالى سنة ٧٨٠م، جماعة صغيرة من المؤمنين تنتظر ظهور هلال رمضان لبدء الصيام مع فجر اليوم التالى) وفى الصحراء نفسها، فى اللوحة المسرحية ذاتها هناك لص الجمال وقاطع الطريق والشحاذ، ثم هناك (النبى) وهو قاطع طريق من نوع جديد، قاطع طريق الإيمان والفكر جنبا إلى جنب مع قاطع الطريق الإقتصادى، إنه مناخ مثالى للإرهاب فجميع من فى اللوحة خارجون على المجتمع .. ومنهم من كان خروجه قهرى بسبب ربما

---

[1] هنرى لاودست، مقدمة مسرحية (النبى المقنع)، م، ن، ص٣.

ليس منه (الشحاذ) أما الباقون فخروجهم علـى المجتمـع بمحـض اختيـارهم (قـاطع الطريق- لص الجمال - النبى المقنع).

الشحاذ: (يحدق فجأة فى الأفق) هل هذا هو الحلم؟ كنت أشعر أن القمر سيفا جئنا بهذا التحويل غير المتوقع. لكل نزواته. كما تقول أمى. يا لها من حمقاء. كانت تجهل أن النزوات لم تخلـق للمسـاكين، دفنتـها بيـدى هـاتين، لا شك أنى فقدت إحدى عينى (رعشة خفيفة)، شوكة التـين هـذه ولا أحـد يحمينى (يلتفت) أنظروا!

لص الجمال: (غاضباً) أخرس أيها الوضيع! (يبصق فى وجهه،ويلتفت نحو الراوى) واصل ملامح القسوة حكايتك...

الشحاذ: أنظروا، أنظروا!

قاطع الطريق: (يتلفت) ذاك غبار مثار يقترب.شـىء مـا يجـرى هـناك. مـن رأى منكم شروداً مثل هذا فوق الرمال؟

قاطع الطريق: اختبئوا (يتسمرون فى اماكنهم). أو الزموا أماكنكم..هاها . هاها!

الشحاذ: أرى رجلا مقنعاً

قاطع الطريق: أهو رجل مقنع ؟ ، من معه؟

الراوى: مجنونان مسكينان يقودهما رجل مقنـع، (ملتفتـاً إلى الجمـهور) هـذه تتمـة حكايتى. أهبها لكم أيها الناس،(صمت).

النبـى: (الصوت الثانى)بنو البشر لا يرون وجهى، بنو البشر لا يرون وجهى،انظروا يدى،أنظروا حركاتى تنبئكم أكثر من أى إدراك مقيت،

هو يتخطى بوضع حاجز نفسى بينه وبين مـن يتصـل بـهم لأثـاره دهشـتهم وإضفاء روح الغموض على مهمته وهو يصطنع أكثر من صوت للتأثير.

النبـى: (الصوت الأول) كفى ! بالحكمة،أدراك الحملان التى ترعى فـى نفاياهـا .. برازها. بالحكمة، أهدم واحكم،من يتجاسر على؟ ماذا! ماذا! كفى"! والدجالون منكشفين لبعضهم البعض. لغتهم واحـدة،لذلـك لا تنطلـى حيلـة واحدة منهم على الآخرين من صنفه. كـل منـهم يحـس بـالآخر مـن بعـد.. ويكشف زيفه بحسه لا بوعيه:

قاطع الطريق: أيها الغريب حذار وإلا ستندم (يخرج سكينه بعنف ويضـرب قناع النبى ضربة قوياً، النبى يتحاشا الضربة، قاطع الطريق يسقط علـى الأرض، فيضع الضريران أرجلهما على وجه).

لكن محتال الفكر أو قاطع الطريق الفكرى يستخدم الإيحـاء وعنـاصر الرمز للتعمية والإلباس فى سبيل إيهام الآخرين لذلك جعـل لـه المؤلـف؟ (ضريريـن) رمـزا للطاعة العمياء التى هى سبيله إلى تسنم كرسى الإمامة. فهو لنْ يكون إماما دون سمع الإتباع وطاعتهم. ذلك داخل فى صميم مذهب التشيع (السـمع والطاعـة) وهـو نفس الأسلوب الذى تبعه أمراء الجماعات الإسلامية فى عصرنا الحديث - علـى نحـو ما عرضنا فى الفصول السابقة.

وتدخل ضمن حيل الإيهام إظهار الكرامات وبسط الآمال للعامة وما إلى ذلـك وهو يستعين بالإيـهام والقـوة الغاشمـة ممثلـة فـى الكفيفين والفـهد المصـاحبين لـه وبدخول الجنة ونيل الملذات والتقنع والصوت المستعار بالمستويات الدالة على التلـون والقدرة عليه.

ومثل هذه الشـخصية تصـور واحديـة الجـانب،فـهى لا تسـتمع لغيرهـا ولا تسمح لغيرها بالكلام. له الكلام كله، وكلامه أوامر فهو شخصية لا تعـرف سـوى أن تـأمر،لأنها تظن أنها مالكة الحقيقة ولا أحد سواها عنده شيء منها،فهى تبـدو كمـا لو كانت تكلم نفسها، لأن أحداً لا يرقى إلى مجرد الاستماع إلى ما تقول. فمـا تقولـه هو فى نظرها المقدس والخالد والحق وهو أكبر من أن يسمعه أحد ممن هم أقل منه، هو لا يريد لأحد أن يسمع وإذا سمع فهو لا يريده أن يفهم لأنه إذا فـهم شـيئا صـار الاقتراب وفى الاقتراب كشف وفـى الكشـف بيـان وفـى البيـان إدراك وفـى الإدراك موقف والموقف لن يكون فى صالح (النبى المقنع) لأنه زائـف والزيـف قـاطع لطريـق الفكر،و قاطع الطريق يقاوم دائما من الناس ومن السلطات، لذلك فإن حفـاظ (النبـى المقنع) على مسافة تغريبية يعد شيئا حتميا ليحافظ على أدوات زيفـه ومـن ثـم بقـاء المنزلة التى يوهم الناس إنه عليها:

النبى: (الصوت الأول) من يتبعنى يلق الجنة ونسوة لا تعد ولا تحصى ومن ينكرنى فلـن يـرى سـوى العـذاب فـى الدنيـا والآخـرة. الشعوب والكواكـب تتكلـم

بأنفاسى إلى أى شيء صرتم أيها الدهماء؟ (يبسط يده اليمنى فى اتجاه أفقى) أركعوا هاتفين بأسمى، فلعلى أغفر لكم! (يفرقع أصابعه، صمت، ثم يتحدث إلى نفسه) الآن، هذه المخلوقات الدنيئة لا تعرف ما ينتظرها.. لكننى أعلم أن "العرش المنيع" سيأتى يوماً، سأكون فى العلياء غير ثمل، ساكون عظيماً وجميلاً، أنا هذه المخلوقات .. (يتدارك نفسه ويضحك ضحكة عالية)، [1].

ولكن هؤلاء الحثالة قطاع الطرق واللصوص لا ينطلى عليهم كل هذا لذلك يأتى رد الفعل عندهم صارخا:

الجميع: (فى صدى) سلام عليك، أيها العجوز المأفون، هاها، هاها !."

ثم إن هؤلاء نفعيون ..عمليون .. تملكوا منذ القدم ما يعرف (بالبراجمتيك): الروح العملية الأمريكية، من قبل ظهور شيء عن أمريكا أو عند ظهورها - لذلك فالكلام والخطب لا محل لها من الاعراب فى عرفهم وإنما المنفعة:

الشحاذ: إيه، أيها الدجال، أرسل بهاءك. أيتها البدوية الجميلة، أسفرى عن وجهك، ضرباتى نفاذة، وهذه آثارى ساقاى فى الصحراء نظرة واحدة..

النبى: (الصوت) أنا "الوجه الذى لا يرى"، لا أحد من البشر بوسعه أن يرانى دون أن يفقد البصر. كل الهوام أمثالك ستعلم ذلك. جلالى يعم الكون لماذا لا تنصتون إلى، أيتها المخلوقات الوضيعة! (يشير إلى الضريرين) أنظروا إلى صاحبى المخلصين، فلتشملها نعمتى! كانا قد تجرأ.. ختمت على بصرهما إلى الأبد. إنهما يريان ما هو فوق كل قول كافر، لماذا لا تنصتون إلى؟ إنهما الآن يسيران ورائى، يحصيان خطواتى، حتى النصب الملهم، أعدكم..

الجميع: (باستثناء الشحاذين) سلام عليك أيها الدجال العجوز، هاها، هاها، (رجل فى زى يشبه الفهد يدخل بغتة، يفر الجميع إلا النبى والضريران).

الفهد: (يدور فوق خشبة المسرح وهو يحدث نفسه. هنا تتحقق المعجزة الأولى) يحكون أشياء كثيرة عنى أشياء لا يقبلها العقل. أعلم، أعلم ذلك .. لا

---

[1] النبى المقنع، م، ن، ص ص ٥٣ - ٥٤.

تستغربوا حذرى، أنا لن أقول شيئاً الإشـاعة تدغدغنـى، هـذا كـل مـا هنـاك يقولون فهد الترف.

هذا رجل يتبعه البطش الغاشم والطاعة العمياء فالفهد جزء مـن لعبـة الحصـول علـى (السمع والطاعة) فلئن فشلت الكلمـات ذات الألـوان والإيحـاءات، وفشـلت أساليب التقنع فى الحصول على قناعة هؤلاء الغوغاء واللصوص الذيـن هـم جمهور قاطع طريق الفكر فلا بـد مـن استخدام القـوة الغاشمـة معـهم طلبـا للطاعة العمياء.

الفهد: يعجبنى أن أتجول فى حديقة الأمير، أميرى المسكين المغتـال، سـأنتقم لـه، لكنى لن أقول شيئاً، ما قيمة الفهد بدون أميره؟ إننى فى هزال مستمر، ولم أعد أتحمل البرد، لونى شحب. أصابنى كلل عجيـب .. الغبـار .. عينـاى تستسلمان للوهن. لم اعد أرى أى شيء".

والنبى يوهم بأنه قادر على إخضاع الوحش وأن لـه قـدرات سـليمان عليـه السلام.؟

النبـى: (الصوت الأول، ناعمـاً) سـتأتى العصافـير والزواحـف إلى هنـا، فـى يـدى، ستقرص ها هنا، طوع خفقان قلبى (إلى الهدف) أحبك ، أيها الفهد، رقتك الذابلة، دماثتك فى هذا الصحرا ..

أحبك (النبى يربت على رأس الفهد، تعود بـاقى الشـخصيات إلى خشـبة المسرح)

الضرير الأول: المجد لسيدنا

الضرير الثانى: المجد لسيدنا

النبـى: (الصوت الأول) أرجو العذرة لإتيان هذه المعجزة، يا أحقـر المخلوقـات! إلى من ينكرون الوجه الخفى، إلى من ينكرون الكلمة، أدخر ناراً مذهلـة، لأن كل ملعون سيصبح دورة ضخمة فى النار والعذاب (صمت). اركعوا (يركـع الجميع باستثناء الضريرين) من الآن فصاعداً أنتم خدمى، أرواحكم ملكـى (ضحك عال) ومع ذلك فسأصفح عنكم أيها الدهمـاء هيـا أذهبـوا. وقولـوا للكون كله إنكم شاهدتم آخر وأفضل الأنبياء، اتخذ إسما عادياً".

عرض الشخصية للموضوع كانت شبيهة ضرورة (بالدعوة) لذلك كان اقتران الدعوة الدينية بمعجزات وهى هنا تتم بالايهام ايهام الخصية للآخرين، وهو يتحقق عن طريق المعادل التشكيلى فى رؤية المخرج الذى يتعرض لهذا النص:

الشخصية بين التاريخ والمسرح:

يبدو من الضرورة بمكان التعرف على الشخصية التاريخية مصدر هذه الشخصية المسرحية وهو حكيم بن هشام فهذا هو يقول: كل ذلك من أجل أن يخبركن، أشيعوا فى كل مكان أننى رجعت بعد طول غياب * وأن بهائى ** سيعم نوره كل الشعوب.هيا اجملوا البشارة،إذهبوا وسأعرف كيف ألقاكم،(يخرج الجميع ويبقى النبى وحده، صمت، ثم يأخذ فى الدوران حول نفسه ببطء، كما يدور الدراويش). المرايا والأبوة أشياء وضيعة، تضاعف عدد البشر، وتضخم العالم المرئى وتزعجه، العالم المرئى مجرد مثل كما قلنا، من قبيل التصرف البسيط.بل ربما أن الزمان لا يوجد إلا كانعكاس لقدرتنا. ألا تدركون أن آيتى برق، أيها الأشقياء! لدى برهان خلودى آسفاً. واحسرتاه لا بد أن أصبح إليها مرة أخرى كى لا ينهار العالم.

التحليل الفنى للوحة الأولى:

يختلف التحليل الفنى فى المسرحية عن التحليل الدرامى فالتحليل الدرامى يتضمن عرضا لأركان البناء الدرامى للكشف عن مدى تماسك وحدتها أو عدم تماسكه ومدى تضافر عناصر البناء مع بعضها بعضا من اجل جودة الكتابة الدرامية وتمكنها - وفق الاتجاه الأدبى الذى صدرت عنه أو أختاره محتواها وفرضه على كاتبها.

أما التحليل الفنى فيخص سمات شديدة الخصوصية تتعلق بتفاعل ذات الكاتب حسا ومزاجا مع شخصياته من ناحية ومع مجتمعه من ناحية ثانية وعن طريقه تظهر حساسيته الفنية ورقى حسه أو يظهر العكس.فكلْ كاتب مسرحى ملم بالضرورة بحرفته وبأسلوبه المميز الذى تفرد فيه فى تجسيد ذلك البناء الدرامى على

* فكرة المهدى المنتظر وهى فكرة شيعية..إسماعيلية.

** فكرة البهائية وهى فكرة إسماعيلية، مزدكية.

الورق ولكن روح الشخصيات وتفرد كل منها فى حواره وعلاقاته ومشاعره ودوافعه.. تلك مسالة تخص فن الكاتب، الذى هو علامة من علامات أسلوبه الفنى وتفرده.

والتحليل الفنى للوحة الأولى يبدو فى حواره الذى هو عبارة عن تعبير شعرى فى صورة (مجزوء المونولوج النثرى) لأن كل الحوار الذى تكلم به (النبى) متصل ومستمر ولم ينقطع برغم تداخل الشخصيات الأخرى. وهذا يؤكد أنه متواصل ليس مع غيره، ولكن مع نفسه، فكره متصل، وعيه بذاته متصل، لغته تعكس انفصاله عن الآخر، على الرغم من أنه يسعى إلى اتباعهم له لأن التوكيد على المسافة بينه وبينهم يضعه فى هالة ويفرض حوله سياجا من التقديس، وهو وسيلة لجذب الدهماء، ليصبحوا أتباعه .

ففنية الشكل ماثلة فى بناء حواره على مونولوج مجزوء - مقطعات حوارية فى الظاهر مع وحدة متصلة فكرا وسياقا فى الباطن - وهذا الأسلوب الفنى فرضته الطبيعة الموضوعية للموقف.

التحليل الفنى للوحة الثانية :

يبدو تركيب الصورة بوصف المؤلف لمكونات اللوحة الثانية أمرا حتميا، لأن للمرئيات دورا قد يكون أهم فى اغلب الأحيان من دور الحوار فى تعميق صورة التناقض. إفساح المجال لفنون السينوغرافيا (المنظورات) وتلك خاصية فى فن الكاتب هنا - لأنه أراد أن ينقل لنا الجو الرسمى فى قصر السلطان لنتعرف بعين المشاهدة وهى أدق من السماع على الدافع الاجتماعى لخروج الخارجين على القانون، يصور لنا تصويرا شبه تسجيلى لحياة القصور من داخل قصر الخليفة نفسه لنرى ما يدفعنا نحن إلى المقارنة بين حياة الخلفاء وحياة الرعاع ومن ثم يتركنا لنقرر بالرفض أو بالإيجاب لأسلوب الخروج والتطرف عند الخلفاء وعند الرعية وذلك عن طريق لجوء المؤلف لأسلوب المسرح الملحمى ولأسلوب المسرح التسجيلى فى بعث أو أحياء اللقطة الدراماتيكية لحياة النقيض، موضوع المشاهدة وجها لوجه مثلما يحدث فى المحكمة بين خصمين فى مواجهة القاضى والعدالة حتى يكون الحكم عادلا :

(اللوحة الثانية)

(تجمع اللوحة بين منظر يجرى فى الطريق، وآخر يجرى فى قصر الخليفة. يدور المشهد فى بغداد).

على اليمين من خشبة المسرح (فى مواجهة الجمهور) مجموعة من أربع شخصيات:

-الكاتب العمومى، يجلس على كرسى.

- ثلاث شخصيات أخرى، أحدهم واقف والآخران يجلسان القرفصاء.

أحدهما يمسك غليون الكيف

على الجانب الأيسر، فى المؤخرة، الخليفة فى حجرة التزيين، يرتدى ملابس بيضاء مرسل اللحية والعشر، يجلس أمام مرآة ضخمة.

تظهر القاعة فى وضع جانبى .

حريم الخليفة:

- ياسمينه،شابة تغسل رجليه فى طست.
- زمردة تمشط شعر الخليفة (قفاه) ببطء شديد.
- رحيق، عن يمين الخليفة، بيدها مرآة صغيرة.
- كوثر، أخيرا إلى اليسار تحمل بدورها مرآة صغيرة).

وتشكل هذه الصورة المصدر الإجتماعى للفكر الإرهابى، الذى يتستر خلف قناع الدين، مدعيا النبوة، ويشكل منبع رد الفعل - رد فعل العامة - وأنصاف المثقفين الذين ينفضون من حول النبى المقنع وكل يتجه إلى قطع الطريق والحرمنة (اللصوصية). فالخليفة هنا خارج عن الأطر الشرعية للدين وللحياة الإجتماعية فلا قانون يحكم أحد من هؤلاء لا الخليفة محكوم بشىء ولا العامة. من هنا يبرز النبت الشيطانى فى مثل هذه المجتمعات الصحراوية القاحلة ..

وعلى الرغم من لذلك فإن الحياة تسير وتمضى،إذ أن الأرض خلقت للإعمار فإن كثر مفسدوها فلا تعدم من وجود عباد لله يسعون فى مناكبها بناء واعمار:

الكاتب العمومي: استيقظت هذا الصباح ثم أتت زوجته، فصلينا وخرجت. كانت السوق مفتوحة، فأخذت مكاني أمام المسجد. من يستطيع أن يطردني من مكاني ؟

الجميع: لا أحد يا رب ليلنا الطويل!

الكاتب العمومي: استيقظت هذا الصباح ومشيت بخطوات قصيرة، الشمس تذهب وتعود، هكذا، ولا شيء غير ذلك.. تقدمت في مسيرتي بخطا قصيرة، بغير انتظام، إذا ببقعة وحل على صدري. هات الغليون.

الجميع: كارثة ماذا فعلنا لنستحق هذا العار؟[1].

يلجأ الكاتب الناضج إلى تحرير الدافع والصورة وإبراز القيم الإجتماعية والدينية ففكرة القصاص من السارق ظاهرة هنا ووجودها فيه بيان لإقامة الحدود على العامة وإلغائها من قاموس الخاصة وعليه القوم.

الكاتب العمومي: عندما رفعت رأسي كالعادة لأحيي أول زبون لم أر أحداً، بل كان هناك فقط حارسان الوزير أمام باب المسجد، متسمران يتميزان غيظاً قلت لنفسي فلينتظرا. إن للمدينة مساميرها التي تتجول، أنتم تعرفوني لكم أن .نسي (تمر امرأة، يقترب ظلها، وفجأة تدور على عقبيها وتصرخ) شيء فظيع ! زبونتي الأولى اختفت. ثم هناك فوضى أصباعي. وأنتم تعرفونني . أفتح عيني فاري على باب المسجد يداً معلقة على إرتفاع يعادل قامة إنسان، يداً لا تزال ساخنة، مقطوعة ! وقطرات الدم هنا تتساقط متعاقبة (الشخصية الأخرى التي تجلس القرفصاء تأخذ الغليون)".

---

[1] م.ن، ص ٦٠.

تحرير المغزى منت الصورة الدرامية :

الشخصية الواقفة: لعله لص.

الكاتب العمومي: عـبرة بـدون جـدوى، للسـرقة حـدود، أقبـل بعـد ذلـك بعـض الإخوان..

الجميع: إخوان !

الكاتب العمومي: بلباس المتسولين، وأحيانا بلباس النساء داروا

ثم مكثوا طويلاً دون أن يقوا شيئاً أمام اليد،

وعندما رحل الإخوان.صاح الحشد فى نفس

واحدة. وبقيت وحدى

الشخصية الواقفة: لم أر لا يداً ولا حارساً.لكن قصتك جد طريفة"[1].

فى هذه الواقعة التاريخية بين العامة على لسـان "راو" هـو كـاتب عمومـى" فيها تسجيل تاريخى مواز للتاريخ الرسمى فللعامـة أيضـا تاريخـهم وهـو مـا يعـرف بالتراث وهو أحداث تاريخية تتناقلها الأجيال تناقلا شفاهيا - قد يسجل فيمـا بعـد وقد يظل شفاهى التناقل تبعا لظروف العصر وطبيعة القهر السلطوى فيه ممـا يضـيـف إلى النص أو يحذف منه.

الكاتب العمومي: عند هبوط الليل، أخذ حارسا الوزير اليد وهربا، هـات الغليـون (صمت) تسلحوا!

(فى هذه الأثناء يدخل الوزير مـن الجـانب الأيمـن، ويغطـى الشـخصيات الأربع بقطعة فضفاضة من نسيج بنفسجى اللون الشخصيات تظل فى نفس الوضع ثم يتحركون قليلاً تحت الغطاء،بينما يستمر المشـهد فـى الجـزء اليسـارى مـن خشـبة المسرح).

تحرير الدلالة:

إلغاء السلطة لهذا الجزء من التاريخ براوية العامة فحياة هؤلاء عنـد السـلطة هامشية.

---

[1] و

إن هذا القص الشعبى الموازى لحدث تاريخى يعكس أيضاً هامشية الحياة العامة عند ذووى السلطان. ففى إلغاء التسجيل التاريخى الرسمى لهذا الجزء من الوقائع التاريخية - إن كانت قد حدثت - ما يدل على أن للتاريخ الرسمى معادل هو التراث فالتاريخ الرسمى لابد أن يقابله تسجيل شعبى للوقائع التاريخية وهو ما يعرف بالتراث.

إعادة التجسيد ودورها فى التغريب:

تنقل الكاتب بين الراوية السردية والتشخيص (إعادة التجسيد)ليصنع مسافة لاسترداد الوعى عند المشاهد - خلق بعد زمنى ونفسى وهو وسيلة تغريبية ملحمية -

الخلفية: من تجاسر على إزعاجى فى هذه الساعة؟

الوزير: (عبدك الوزير يا مولاى.

الخلفية: من ؟

الوزير: آتيك زاحفا يا مولاى..

الخلفية: ازحف إذن وانقشع(النساء يضحكن).

الوزير: الوضع خطير..

الخلفية: أأذنب الأمير مرة أخرى! دعه يهيم على هواه.

التحليل السياسى للموقف:

إن الحاكم هنا مع كل ما يغمس نفسه فيه من اللهو والغفلة الفكرية واليقظة الحسية والمتعة يقف موقفا فيه فهم سياسى عندما يتعرض هو أو واحد من أهله للخطر. فتقديره للخطر هو الذى يوقظه: فطيش ابنه وخوفه من أن يصاب بسوء يشكل دافعا يضعه المؤلف ليكشف عن عدم استحقاق الابن للخلافة ويكشف كذلك عن أنانية الأب وعدم اهتمامه سوى بنفسه ثم بأهله دون الرعية:

الخليفة: غير أني لا أريد أن يصاب بسوء، أسمعت؟!"[1].

وفي هذه اللفظة الأخيرة التي ختم الخليفة بها جملته: "أسمعت؟" أسلوب توكيد بعكس الأولويات عنده على النحو الذي شرحته.

تربية الإرهاب بين وسائل الأعلام والمسرح:

الخليفة: دع السياسة جانبا .. جعجعة الكلام هذا العام، وزوجتي المسكينة كيف حالها؟ منفصل عن أسرته (صمت) الكلام!

الوزير: الوضع خطير، لقد جاءنا النبأ من خراسان :

نبى مقنع يصنع معجزات، لعنة الله عليه!

الخليفة: (ضاحكاً) معجزات؟ وأنا أيضاً أفعل معجزات كل يوم، (يلتفت نحو نسائه) أليس كذلك أيتها الأفكار الغالية الشفافة أمام حدقتي؟[2].

الحاكم الديني للبلاد لا يقيم للدين وزنا،وهو نفسه بوصفه حاكما سياسيا لا يقيم للبلاد وزنا ولا يقيم للرعية وزنا وهو يطبق الحدود على الفقراء فحسب، وهذا دافع يصوره الكاتب ليكشف عن سبب الارتداد واتباع (المقنع) مدعي النبوة. وكل هذه الدوافع تشكل إدانة تاريخية لنظام الخلافة وتمهد للمقنع وتبرر مسلكه الإرهابي مع السلطة، فتفشي دعوته راجع أولا إلى هذا التطرف في أسلوب الحكم.

دلالة الإرشاد:

"قال الشاعر: (نسمع بدل الشعر موسيقا قصيرة جد محزنة)".

فى النص الإرشادى على سماع موسيقا بديلا عن الشعر توكيدًا على أن الذى يهمه من الشعر ليس المعنى ولكن موسيقا الشعر. الشعر عنده مجرد جرس إيقاعي ولفظ خارجي.

الخليفة: إننى أفعل ما أشاء أليس هذا فى حد ذاته معجزة؟

النساء: (فى صوت واحد كالجوقة) بلى يا مولاى، نحن ملكك ونحبك (يضحكن)

---

[1] م، ن، ص ٦١.

[2] م، ن، ص ٦٢.

الخليفة: أحلم أحيانا بنبوءتي في وميض الرغبات أشعر أنني أكثر من إنسان، إنسان ونصف * (النساء يضحكن). نعم أيها الوزير، غير أنني لا أتحدث عن ذلك، أو أكاد، عندما يفر كل شيء.. الصدفة ... التعب..

النساء: (في صوت ولحد) أنت تداعبنا وهذا يكفينا. أنت على عرشك جد بعيد يا مولانا، جد محموم، تتركنا لحالنا نحصي ظلالنا. شعرنا يتساقط، رحماك يا مولانا، مره بالانصراف.

تقرير حالة الحكم والحاكم:

العرش هو مصدر سلطاته – فقط كرسي العرش – هو لا يستمد السلطة من الدين ولا يستمدها من الشعب، بل من العرش- الكرسي نفسه – هو مصدر سلطاته – ذلك هو الحاكم المطلق، لا سند له من الشرع ولا من القانون الوضعي، ولا الشعب كان له سندا. إنما الخليفة نفسه هو سند نفسه. فهو بشخصه مصدر كل السلطات، فالحقيقة كلها عنده. وتلك صفات تختص بها كل شخصية إرهابية الميول والسلوك . فالخليفة نفسه إرهابي.

الخليفة: عندما أتربع على عرشي، أضاعف السلطة، وبإشارة من بناتي يصير كل شيء ممكن (إلى الوزير) تكلم وأوجز أيها الوزير، قُل ما قل ودل.

الوزير: الوضع خطير، وقد يتفاقم .. إلى ما يشبه القيامة، من يدرى؟

النساء: (صائحات) يا للهول، مولاى

الخليفة: قل للشعب إننى بخير، وإن قلبى زهرة إحسان (النساء يضحكن).

النساء: (في صوت واحد) نعم مولانا، نحن شذاك يقتلنا هوى فتاك.

الخليفة: قل للشعب إني أهواه هوى فتاكا.. نعم، قل لهم ذلك، دون أن ننسى هيئتي المكروبة كلمامر شحاذ، تحدث إليهم بأمثله جافة جازمة، للشعب الحق في أن يعرف أن نظراتي تنفذ إليه من قلعتي.البؤس يؤلمني. دعيني ساهرة. أما هذا الكافر فاحبسه مؤقتاً.. ماذا عن اليد؟

---

* أقتراب من فكرة تألية الحاكم النفسية مثلما كان عند الفرس وعند الرومان قبيل الإسلام وعند الفراعنة قديما.

الوزير: لقد قمنا باللازم، وعرضناها كما يجب (صمت) لكن هناك نذير شؤم يا مولاى! اختفت اليد، ولا أثر لها، بحثنا فى كل مكان لم يعد أمامنا سوى البحث فى المقابر، سنحاول ذلك..

الخليفة: ليكن .. فلتمت اليد ميتتها الطبيعية! ألم أمنح شعبى سباتى وحكمتى! ماذا يريدون منى؟ ابحث عن اليد وضعها فى المكان نفسه، وفى الوقت المناسب (يخرج الوزير)،.

الخليفة: (لنفسه) يريد سلطة اكثر، يتجسس على أحلامى، على أدنى فكرة تراودنى. أية يد ؟ وأى نبى؟

الدعاية الديموجوجية بين الدين والسياسة:

كثيرا ما يلجأ الحكام والزعماء السياسيون والروحيون إلى الديموجوجية، حيث يلقون بالشعارات تحت أقدام الرعية (الشعب). والخليفة هنا يستخدم أسلوب التمويه والتعمية والإلغاز مثله مثل حكيم بن هشام (النبى المقنع) الخليفة أيضا شأنه شأن (النبى المقنع) يتستر وراء الشعرية والدين هو الوجه الآخر للعملة التى صك على وجهها الأول وجه الكذاب (المتنبىء) وعلى الوجه الأول (الخليفة) و(اليد) المقطوعة رمز مختلف عند (المتنبىء) عنها عند الخليفة فهى عند الخليفة رمز للقصاص ومظهر يدلل به على تطبيقه للشريعة ولكنها عند (المتنبىء) رمز يدل على القوة والإرادة والبطش الخفى.

النبى: الصوت الثانى - يرفع الستار فى الظلام بحيث لا نرى الشخصيات التى تتكلم).

تريدون مواجهة نظراتى! لكنها ستحيلكم أصناما يا أحقر المخلوقات! هذا هو الزوال. هذا هو الزوال. ثُرْ يا قلبى، ألا تدرى هذه المخلوقات الوضيعة إن مركز الأرض يتنقل طوع أمرى! لا ريب أن البعض أظهركم على مثيل لى، على ظل لى بدلاً منى لا ريب أننى أذنت لكم بتصحيح هذا الخطأ لاريب! (صمت) هذا هو الزوال . فلتكن الحقيقة - هى لغز الزمان ! قلت.هذا هو الزوال! فليكن الزمان والفضاء مرة أخرى برهانا على علمى!

الحشد: (الصوت الثانى) نريد رؤية وجهك يا مولاى!

النبى: (صائحات، الصوت الثانى) هذا هـو الـزوال،آمـر. آمـر ،آمـر (إضـاءة قويـة مفاجئة، ينبغى أن تكون الكشافات الضوئيـة صارخـة لدرجـة أن الحشـد - الموجود بعيدا فى الجزء الأيسر من خشبة المسرح - لا يرى أى شـىء. إنـها معجزة المرايا المحرقة، تقوم بها نساء الحريم من فوق سـطح القلعـة بسـاطة اللعب بالمرايا.إنه وقت الزوال والنبى لا يزال فى الكواليس).

الحشد: مولاى، بهاؤك يعمينا .. رحماك! رحماك!

النبى: (الصوت الثانى) اركعوا (الحشد يمتثل، صمت)

النبى: (الصوت الثانى ليناً) معذرة مرة أخرى لهذه المعجزة يـا أتبـاعى المخلصـين! أغفر لكم ضلالكم برغم ذلك، فأنا رحيم عندما أشاء تجاه من يتراجعون عـن غيهم فى الوقت المناسب (صمـت قصير) سـأخفف مـن ثقلكـم فـى جنـة الجنـان.أمـا لآن فسـيورا علـى أرض ثابتـة وانطلقـوا إلى الحـرب.. (صـوت متموج) الحرب ..الحرب .

الحشد: (يخرج الحشد،ويظل أعضاء الحكومة على خشبة المسرح، ويدخل النبى).

النبى: (الصوت الأول) دورة الحرب سـبحة مـن المفـاتيح الزائفـة. اللغـز فـى يـدى والعنف فى برقى. انظروا حركاتى الربانيـة! ألسـت أحطـم كـل مظـاهركم؟ (صمت) هذه مشـيئتى أيتـها الحكومـة سمـت) أيتـها الحكومـة اسـتوحى اتزانك منى! إن الدولة مسـرح لا يرحـم، علـى كـل شـخص أن يكبـح فيـه جماح نفسه. ماذا يحدث لو مات جنودنا أو فرغـت خزينتنـا أحيانـا! لقـد بدأت حياتى الأرضية بالبكاء وبالتهام تمرة.تمرة واحدة (صمت) الثورة تدوم مع حركة الكواكب، تزهـر مـع الربيـع وتذبـل مـع أفولكـم (صمـت) أيتـها الحكومة، لقد أرسل الخليفة افضل فرقة عسكرية. لكنى أعلم مـا يـدور فـى نفسه وفى بلاطه.

كونوا يقظين! (صمت) فيما يهم شقاء أمتى، لا أريد لشـعبى أن يمـوت مـن اللذات. (تخرج الحكومة - صمت طويل تدخل مديرة الطقوس)

النبى: (الصوت الأول) أى مديرة الطقوس، هذا وقت الزوال! هـذا وقـت الـزوال! سنصلى، استثنائيا، صلاة رسميـة بمعيـة جميـع بناتنـا الغاليـات. جسـدى

الربانى هو الذى يتكنم (المديرة والخصى يفرشان السجاجيد فى كل مكان، ثم يفصلان خشبة المسرح بستار أبيض عظيم الشفافية. تظهر نساء الحريم بلباس النوم . كل الشخصيات توجد بالجهة الأخرى من الستار الشفاف، خشبة المسرح من جهة الجمهور - خالية إذن - صمت طويل).

النبى: (الصوت الأول) سنبدأ بالوضوء فالطهارة ليست كذبا إنها تفصلكن عن طفولتكن أيتها البنات! أتطهرن إذن. جسدى الربانى يتنفس"[1] .

البهائية فى المسرح:

وتتجلى صورة البهائية جلية واضحة فى اللوحة التاسعة من نص (النبى المقنع) لتمثل أبرز صورة للخروج على الإسلام والطعن عليه، وتصويره بدين الإباحية والفوضى فى العلاقة بين الدين كفكر وقيمة وشريعة والسلوك بصوره مع شيوعية الجنس. مع أن الإسلام قد نظم فوضى العلاقة بين الرجل وامرأة نظم حقوق الطرفين وحفظ الأنساب وكرم المرأة فى صورة الأمومة إذ جاء فى الأثر النبوى الشريف (الجنة تحت أقدام الأمهات) ونظم الزواج والطلاق وحدد بين الطلاق والزواج فترة زمنية هى : (العدة) مظنة حمل من المطلق. لكن البهائية تذهب مذهب المزدكية والمانوية مثلما ذهب المتطرفون من اليهود ومن المسيحيين فى الطعن على الإسلام وتصويره بالإباحية وبالتطرف والعنف الإرهاب والفوضى..

وتمثل (اللوحة التاسعة) هنا لذلك التطاول باسم الدين الإسلامى وهو تطاول شبيه بورم سرطانى خبيث ظهر فجأة فى جسم الدولة الإسلامية، وما فتأ كلما استؤصل يظهر من جديد:

النبى: (الصوت الأول) سنبدأ بالضوء. فالطهارة ليست كذباً، أنها تفصلكن عن طفولتكن أيتها البنات! تطهرن إذن. جسدى الربانى يتنفس. (النبى يبلل شعر رأسه برفق بأطراف أصابعه. النساء يكررن كل مرة حركات النبى) الشعر أسمى وقاية لكن أيتها الفتيات! إعلمن أن الرغبة تتضاعف فى ثناياه.

ريحالة: (اليوم) نحن نحصى سعرنا ليل نهار يا حبيبى!

---

[1] م. ن. ص ص ١٢٩ - ١٣١.

النبى: (الصوت الأول) هذه علامة بشريتكن الواهية، الشعر فى واقع الأمر علم يؤدى إلى حياة أفضل. (يضحك ضحكة خفيفة. ويبلل صدره بأطراف أصابعه وتقوم النساء بنفس الحركة)

جميعهن: آه!

النبى: (الصوت لأول) لا تخشين تجاويفكن أيتها الفتيات! ما هو الصدر؟ إنه تل رمل قبالة آخر، وأنا أنفخ فى صحرائكن يا صبايا!

جميعهن: الرحمة يا مولاى ، الرحمة!

النبى: (الصوت الأول) أفتح الصدر،ففيه "الوردة المكنونة"، أنصتن (صمت) تل قبالة تل.

جميعهن: الرحمة! الرحمة!

النبى: (الصوت الأول) نهودكن أيتها الفتيات حشو سوّته يدى اليمنى وحدها.

جميعهن: باه!

النبى: (الصوت الأول) تطهرن يا فتياتى! هذا وقت الزوال. هذا وقت الزوال! فلتنشق الأرض! ولينقشع قلق البشر الكبير! (صمت، يغسل مرفقه بالماء) المرفق! المرفق! المرفق! المرفق!

النبى: (نفس الحركة بالنسبة للرجلين - الصوت الثانى) أباركك أيتها الأرجل التى خلقت من طين (صمت) إن الجسد المتعطش يأخذ الماء كعلامة طاهرة،فى حين أن الشهوة هى التى تطهر جسدكم أيها البشر! (صمت، يذهب النبى إلى جهة الجمهور. فهو الآن بعيد عن الفتيات، يدير ظهره للجمهور البنات يجلس القرفصاء، بعضهن بجانب بعض فى صف واحد. أعجازهن إلى الأعلى إنهن مبدئيًا عاريات تمامًا) قلت سنصلى ! (صمت) قد أتى حين عجيب من الدهر وكانت الأم تقول "يا بنى، والوالد يقول: أماه.

جميعهن: قد أتى حين عجيب من الدهر.

النبى: (الصوت الأول) قد أتى حين عجيب من الدهر كانت الأبوة رمز خصب.

جميعهن: قد أتى حين عجيب من الدهر.

النبى: قد أتى حين عجيب من الدهر كانت الإمبراطوريات نجوما ً آفلة.

جميعهن: قد أتى حين عجيب من الدهر.

النبي: (الصوت الأول) قد أتى حين عجيب من الدهر كانت الشعوب يمزق بعضها بعضا فى الحرب كى تحصل على قسط جيد من الحب والعلم.

جميعهن: قد أتى حين عجيب من الدهر. (أثناء الصلاة، تظل النساء فى وضع القرفصاء،النبى واقف، ظهره إلى الجمهور ويداه مبسوطتان أفقياً بعد الجملة الأخيرة، يأخذ فى الدوران على طريقة الدراويش الدوارين ويستمر فى الكلام).

النبي: (الصوت الأول) قد أتى حين من الدهر عجيب ومظلم يا فتياتى! سنعيد الكون من حيث تركناه فى بلواه الجسيمة.أعرض عليكم أيها البشر منظر الخلق، وأهديكم صورة خلاصكم، تعالوا بين ذراعى، لألمس جباهكم الحزينة المتعبة إلى أقصى حد اطرحوا وحدتكم جانباً (الصوت الثالث فى عنف) أنا الرب القادر."[1].

التوازى فى السلوك بين الحاكم المطلق والخارج على الدين باسم الدين:

تجسد اللوحة العاشرة من المسرحية نفسها مدى التطابق بين سلوك الحاكم المطلق والخارج باسم الدين لذلك نجد الكاتب فى إرشاداته للوحة العاشرة والأخيرة إذا يجعل لهما سريرين متوازيين بعرض خشبة المسرح. ويضع أفكار وحوار على لسان الخليفة شبيه بحوار (النبى المقنع):

(سريران متوازيان بعرض خشبة المسرح، الخليفة بالسرير الموضوع على اليسار - والنبى بالسرير الآخر. ينامان لكننا نرى رأسيهما على الوسائد.

الخليفة: جمال خامل،عينان مكتحلتان بإفراط،شعر منسدل على صدره، أنفه مدبب، وفم غائر.

النبي: وجه أبرص بشع. سجته تحيط بعنقه. (يرتدى كل منهما قميص نوم أبيض).

---

[1] م.ن. ص ص ١٣١ - ١٣٤.

النبي: (الصوت الثاني) حل الليل، أيها البشر، (صمت) اعذروا هذه السنة من النوم المزدوج التى رتبتها بنفسى لجسدى الربانى. لقد حل الليل. والقلعة الآن سادرة فى الأحلام . والبنات مشغولات بتواطئهن الغامض. إنهن صائبات إذ يبحثن عنى فى فوضى عنقهن الساذج. هيه! هيه! أيتها الصبايا! إنى أقر بفعالكن. مبارك ذاك الليل الذى يدلف بنا فى المشهد الإهتزازى! ومبارك هذا المشهد! تحل فى عينى كل الألوان البغيضة. فليبارك جسدى الربانى! (صمت) عشت فوق هذه الأرض، هوية مساوية لنفسها، هوية يتحطم أمامها كل علم. كان أبى رجلاً مسكيناً، بشراً ضعيفاً جنى على فى غمرة فقر، ولدت فى خيمة، واه! كنت أصرخ كما لو كنت ابن اوى (صمت). كانت أمى امرأة مسكينة، فانية ضعيفة. كانت تحبنى. ولدت فى خيمتها. وكانت تجهل أن الكون سيبدأ دورته من جديد مع حركة طفولتى المشعثة. (صمت) مبارك عمى، الحكيم! ومباركة هى "الوردة المكنونة" أمام شمعة بسيطة، كنت بجواره أتلو.. وأقرأ.. وأكتب. وفى ندى السحر كنت أواصل اللعب بالحروف كما لو كانت نجوماً. "الوردة المكنونة" تبدت لنا يا عماه! والتاريخ صنع الباقى (صمت) هذه حياتى. حياة جد بعيدة منفصلة عنى ر ـية اهديها لكم أيها الفانون لمداعبة كابوسكم اليقظ. (صمت طويل).

الخليفة: حل الليل ما هذا الحلم البارد الذى يراودنى؟ أجس بيد أشكالاً هزازة، وأنشطر بقدر اهتزازاتها الأليمة، أيها الفسق ماذا فعلت بإمبراطورتى؟ ماذا صنعت بلا مبالاتى؟ لم أكن أطلب إلا هبة واحدة: أن أظل طفلاً، فى صباى كان رفاقى الموسيقا، والعطور، والخضرة، والبنات أداعبهن، وأتبادل معهن البسمات. (يتجشأ الخليفة، صمت) من يدرى ربما أن التاريخ سيسير إلى حتفه مع الآباء المذبوحين. هل من الممكن أن يوجد عويل ميراث كهذا؟ أهذا ممكن؟

النبي: (الصوت الأول) لقد حانت ساعتك يا خليفة آخر الزمان!

الخليفة: (يستيقظ وينظر حوله . فيرى النبى) ماذا تفعل هنا، فـى قصـرى؟ (النبـى يستيقظ)..

النبـى: (الصوت الأول) أوجد حيث أشاء. هذه مشيئتى التى أختارها ولا راد لها.

الخليفة: (وهو يحك رأسه) هيه...

النبـى: (الصوت الأول يستمر حتى إشعار جديد) فى هـذه الليلـة التـى يتقـرر فيـها مصير جيشى وجيشك، جئت وأنا أعبر طريقى، لزيادة مقر إقـامتك، أقصـد لإقامتى المقبلة.(صمت قصير) أين تخبىء ذهبك؟ (لا جواب)

الخليفة: لا أدرى.

النبـى: حقا؟.

الخليفة: لا أدرى.

النبـى: إذن أنت تكذب؟

الخليفة: لا

النبـى: كيف. لا؟ (صمت) أنت ترتجف أيها الصغـير لا تخـش شـيئا. إنـها مجـرد زيارة مجاملة، (صمت قصير) بعد المعركة الحاسمة يمكننـا حتـى أن نقتسـم بالعدل والإنصاف أملاكك ونساءك. شـريطة.. أن تسـرح جيشـك الـذى فـى طريقه إلى خراسان.

الخليفة: فات الأوان.

النبـى: (مرحا) هذا غير مهم، سنقوم مع ذلك بعملية التقسيم.

الخليفة: (صائحا) أيها العبد، ناد المنجم، بسرعة! (صوت متموج) المنجـم... المنجـم (يدخل العبد الأسود وهو يدفع عجوزاً بلحية مرسلة يغط فى نوم عميق).

المنجم: (بصوت رتيب) نظراً لحالة أبحـاثى، فـإنى عـاجز عـن تـأويل رؤيـاك يـا مولاى! ما من شىء فى الإمكان.. ولا حول ولا قوة إلاّ بالله (يخرج المنجم والعبد يسنده بذراعيه).

النبـى: (الصوت الثالث) الحلم خرافة قاسية، وفى الصباح تكون جفونكم قد تمزقت أيها الفانون . أيها الخليفة! إليك اللغز، هذه الرؤيا نذير! أركع!

الخليفة: لا أستطيع، فـأنا راقد.

النبى: (الصوت الأول) فيما بعد.. فيما بعد، أليس كذلك؟

الخليفة: هيه.. (صمت).

النبى: (الصوت الأول يستمر حتى إشعار جديد) إذاً يتقرر كل شيء. وفى انتظاره ذلك، سنحصر معاً عرض جيشينا. (صوت متموج) عرض القوات.. عرض القوات...

(جنرال الخليفة يعبر خشبة المسرح على ظهر الملكة التى تسير على أربع. نفس الحركة يقوم بها جنرال النبى مع مديرة الطقوس. ينهض النبى والخليفة لمشاهدة العرض).

النبى: الرغبة والكرة يستمران فى نفس العنف.(إلى الجمهور) أهبكم حلماً لحلم،أنصتوا(صمت، ثم بانشراح) من هذا المتنبىء الذى زعم أن الحرب جنون؟ (ثم ينام فى سرير الخليفة).

الخليفة: إنه سريرى!

النبى: أعرف ذلك. نم (صمت، الخليفة يتسمر فى مكانه) غنّى يا روحى (ينام).

الخليفة: (يندفع خارجاً وهو يصيح) حورية! حورية!

الإرهاب يخلف الخراب:

إن النهاية المحتومة لسلوك الحاكم المطلق والمعارضة بإسم الدين أشبه بالسرطان ينتهى بقتل من أصيب به..

(حركة هذا المشهد ينبغى أن تكون سريعة، وسريعة جداً،ولكن محتمنة بالنسبة للمشاهد، النبى يتناول عشاءه مع حريمه، نفس ديكور اللوحة السادسة. الخصى يحمل أطباق الأكل بنفس الحيوية. نلاحظ تكرار حركات رأيناها من قبل، لكن المشهد صامت باستثناء ضحك النبى ونسائه. الشخصيات تتلامس فى فوضى عارمة، ينبغى أن يستغرق هذا المشهد من العرض خمس دقائق على الأقل ثم يدخل الوزير دخلة مدوية).

الوزير الأعظم: (فى تأثير بالغ) مولاى! (ينهض النبى ويسرع نحوه. حوار على حدة. بينما يستمر الوضع على ما هو جهة الحريم).

النبى: (الصوت الأول) تكلم!.

الوزير الأعظم: (مازال فى تأثره) مولاى، أنهزم جيشنا هزيمة شنعاء. خان الجنرال، وفر الحاجب، وسلم كبير الحرس مفاتيح القلعة للعدو (صمت قصير). إن العدو الآن داخل القلعة. (يذهب النبى مسرعاً إلى الكواليس. ويعود وبيده رق وقارورة).

النبى: (الصوت الأول، يسلم الرق للوزير الأعظم) هذه هى "الوردة المكنونة". كن جديراً بى! كن جديراً "بالوردة المكنونة". (متوجهاً للجمهور، الصوت الثانى) سأعود يوماً ضدكم جميعاً يا أحقر البشر! سأعود حسبما تدركنى الألوهية. (يأخذ الوزير الأعظم الرق، وينسحب؛ لكنه يرى مع ذلك. يعود النبى إلى مكانه وسط نسائه).

النبى: (الصوت الأول)إيه يا فتياتى! لقد وعدتكن بسر من أسرار جسدى الربانى، هذا السر قوامه رغبة قاتله. هذه نمرة الخمور، هذا عنف النهاية الدموية نفسى يقترب، (يصيب النبى فى كل كأس بضع قطرات من السم، الفتيات يشربن. ثم يتساقطن كالذباب، صياح عجيب جداً. من الصعب وصفه. لكن الحفل يستمر. النبى يمشى فوق الجثث، ويتأكد من أن الكل قد مات فعلا. تتظاهر المديرة بالسقوط وتلقى بمحتوى كأسها وراءها. كما تتظاهر بالموت. يقف النبى وسط خشبة المسرح ووجهه إلى الجمهور. يخلع الوزير الأعظم لباس الوزارة ويرتدى من جديد لباس الراوى، أنظر اللوحة الأولى).

الراوى: قال أحد المؤرخين إن حكيم بن هشام الملقب بالنبى المقنع قد مزقت أوصاله سيوف عديدة. وقال مؤرخ آخر: إنه أحرق نفسه بمحلول الأثير، وقال ثالث: إنه إختفى فى مادة غريبة صنعها بسحره الخاص، ولم يتبق من جثته سوى بضع شعيرات طافية على ماء آسن. (صمت) وهناك ساحر يدعى جورخى لويس بورخيس، ولد سنة ١٨٩٩ فى بوينس أيرس، له كتاب يستحيل العثور عليه، يحمل بدوره عنوان "الوردة المكنونة" ويدعى هذا الساحر أن كل هذه الروايات صحيحة، ويضيف إليها رواية أخرى: إذ يزعم أنه من سلالة هذا النبى المقنع.

(النبى فى هذه الأثناء، وقد ربط بحبل من ظهره، يصعد ببطء نحو السقف).

النبي: (الصوت الثانى) أما أنا نبى الأنبياء فأقول: إننى رفعت إلى السماء (صمــت) فالفضاء وهم شانه شان الزمان.(صمت طويل).

الراوي: لغزان بحاجة إلى حل كما قلت! اللغز الأول: اليد ... خاصة اليد اليمنــى.. قطعت أم لا .. فاليد هى الوعى أتخذ صورة مشهد. هـذا أمـر أنتـهينا منـه. (صمت) أما اللغز الثانى فهو "الوردة المكنونة" كتاب حقيقـى، تقرءونـه مـن وقت لآخر قبل النوم، هذا كل ما فى الأمر أيها البشر." [1] .

---

[1] م.ن. ص ص ١٤٢ - ١٤٣ .

المبحث الرابع
اثر التنشئة السرطانية على السلوك
على خشبة المسرح

ينضوى تحت التنشئة السرطانية ذلك الخروج على النُص فى أثناء وهو إنما يعبر عن حالة فوضى سلوكية أنتشرت فى المجتمع نتيجة لأسباب عديدة منها الإجتماعى ومنها الإقتصادى ومنها النفسى. فى هذا الشان توقف هذا المبحث على دراسة (ظاهرة الخروج على النص فى المسرح المصرى: (مظاهرها - أسبابها: الذاتية والموضوعية - علاجها - مع عرض لحكم محكمة الجنح المستأنفة فى الجنحة المرفوعة من النيابة العامة ضد الممثل الكوميدى المصرى (سعيد صالح) لخروجه على النص فى عرض مسرحية (لعبة أسمها الفلوس) فى عام ١٩٨٢على مسرح (سيد درويش) بالإسكندرية).

حول ظاهرة الخروج على النص:

من المهم فى مجال البحث العلمى الوقوف عند جذر الكلمة الملتبسة لتحديد دلالتها الإصطلاحية. وعليه فإن الوقوف عند جذر كلمة (خَرج) يعطينا تحديدا واضحا للمعنى المادى للكلمة. فإذا كانت كلمة (خرج) تعنى فى المعجم اللغوى (برز)، وأخرج الشىء يعنى (أبرزه)، وأستخرج المسألة أى "حللها"، وخرج خروجا ومخرجا فى العلم أى (نبغ فيه) وخرج خروجا ومخرجا أى (تمرد) وخرَّج العمل أى جعله ضروريا وأنواعا يخالف بعضها بعضا،وأن الخارج يعنى الظاهر من كل شىء، وهو نقيض الداخل[1] فإن (الخروج) فى المصطلح الدلالى للكلمة يختلف فى معناه وفق الموقف الذى تستخدم فيه، من هنا فإن الخروج على النص - كلمة (خروج على النص) - تعنى التمرد عليه والتمرد هنا ليس معناه رفض النص كله شكلا وموضوعا، كما قد يكون الحال فى الخروج على النظام الحاكم مثلا فى مجال

---

[1] أنظر القاموس المحيط، مختار الصحاح - والتهانوى كشاف اصطلاحات الفنون جـ٢ حققه د. لطفى عبد البديع الهيئة المصرية - العلمية للكتاب ١٩٧٢.

السياسة ولكن المقصود بالخروج على النص هنا هو الخروج الجزئى. بمعنى أن الخارج على النص يترك بعض الكلمات أو الجمل أو المواقف المدونة التى يتشكل منها الحديث ويضع بديلا لها - بمبرر أو بدون مبرر - يقتضيه الموقف الدرامى - من عنده وفق ما قد تمليه عليه حالته المزاجية أو حالة جمهور المشاهدين المتغيرة من ليلة عرض إلى ليلة عرض أخرى،وقد لا يترك الخارج على النص جزءً بديلا له إذ قد يضيف إلى ما هو مدون بالنص المكتوب عبارة أو أكثر أو إشارة أو إيماءة تعطى مدلولات لم يقصد إليها النص. وإنما هى كلها من عند الخارج على النص.

والخروج لابد وأن يكون فى حالة العرض المسرحى إذ أن النص الأدبى فى المسرح مادة تشكلت وفق شروط المسرح لتعبر تعبيرا حاضرا أمام جمهور حاضر هو الآخر لحظة إرسال هذا التعبير، من هنا فلا خروج على النص لمستقبل النص عن طريق القراءة، لأن القراءة تحتاج إلى تصور القارىء لما يقرأ عن طريق الذهن بعكس المشاهد للعرض المسرحى الذى يستقبل تصورا تم إعداده عن طريق وسطاء هم (المخرج..الممثل.. المصمم.. الخ) والمعنى بالخروج على النص من كل هؤلاء هو الممثل.

الخروج والتخريج:

والخروج هنا ليس بمعنى التخريج - أى إعطاء وجهات نظر أخرى فى موقف تعبيرى ما كما يفعل المخرج أو المصمم أو حتى الممثل وفق دراسة مسبقة. فالخروج يكون ارتجالا لحظيا غير مسبوق بأى نوع من التحضير المدروس- وفق حتمية درامية، والخروج على النص ظاهرة صاحبت التمثيل الكوميدى فى الغالب لأن الكوميديا متعلقة بالعقل[1]،[2]. والخروج بمعناه العام ظاهرة استشرت فى المجتمع المصرى فى الآونة الأخيرة، وذلك بصفة خاصة فضلا عن كونه ظاهرة إنسانية صاحبت الإنسان منذ البدء ودلت على رغبته الأكيدة والمتجددة فى رفض القيود والنظم على الرغم من حاجته إليها لتستمر الحياة الإنسانية ولتستقيم أو لتحقيق ذاته بشكل مرضى - ومن ثم فلا يجوز فصل الخروج على النص فى المسرح

---

(1) انظر برجسون الضحك - ترجمة د. سامى الروبى - بيروت - دار اليقظة.

(2) أنظر د. لطفى فام - التأليف الهزلى - دار الكتاب المصرية - العدد ١٣ - إبريل ١٩٦٢ - ص ص ١٢٦ - ١٣٣.

عن ظاهرة الخروج بوجه عام حيث أن المسرح فى حد ذاته تعبير إنسانى إجتماعى التأثير والتأثر.

وعليه فإن تقييم ظاهرة الخروج على النص ومن ثم التفكير فى تقويمها لابد أن يتم فى ضوء تقييم ظاهرة الخروج بوجه عام بغية تقويمها. والخروج فى المسرح مغاير للخروج فى المجتمع من حيث ضرورة أن يكون الأول تعبيرا إبداعيا أو قصد أن يكون إبداعيا – وقد لا يبلغ القصد غايته – فى حين أن الخروج فى المجتمع لا يكون تعبيريا بحال من الأحوال. إذ أن الخروج فى المجتمع لا يكون تعبيريا بحال من الأحوال. إذ أنه ليس تصوير لحال ما وإنما ليشكل واقع الحال نفسه فى حيز مكانى وزمانى .

كيفية الخروج:

يحتاج الباحث فى ظاهرة ما إلى دراسة كيفية ،وجود هذه الظاهرة: جذورها وتشكيلها أو نسقها. وهذا يتأتى بالتحليل ..تحليل عناصر هذه الظاهرة حيث يتمكن الباحث عن طريق التحليل من إكتشاف خصائص التركيب، بتحليل الشكل ووظائفه فى تجسد الظاهرة، ومن حيث كيفية الخروج قلت إن الخروج يكون فيما هو مرتجل إرتجالا لحظيا من قول أو حركة أو إشارة أو لفته أو لمسة تعطى أى منها – تعبيرا قصد به التأثير من الممثل على المتلقى بعيدا عن حتمية الموقف الدرامى المؤدى أداء حاضرا بالمباشرة التجسيدية المعبرة مع الحضور الجماهيرى المباشر للمشاركة أو للاستهلاك فى المسرح.. فى آن إرسالها.

ولا شك فى أن مثل هذا القول يعكس طبيعة الكيفية التى يكون عليها الخروج، والأمثلة على هذه الكيفية كثيرة، ومتعددة فى العروض المسرحية التى نشاهدها فى هذه الأيام.

وقد يتخذ الخروج لدى الممثل نوعا من تكرار حركة أو عبارة، وجدت صدى لها وقبولا عند الجمهور فى مسرحية مثل فيها من قبل - الممثل نفسه – أو غيره؛ فاستمرا القبول الجماهيرى ودار يكررها من مسرحية إلى مسرحية أخرى. ومن دور إلى دور آخر، بما لا يجوز ولا يلائم المسرحية الجديدة

سببية الخروج على النص:

عند مناقشة قضية السببية فى أى موضوع يعرض للباحث،أرى ضرورة وقوفه على البعدين الذاتى الموضوعى .

والذاتية - هنا تتمثل فى دوافع خروج الممثل المزاجية وهى غالبا ما تكون ردود أفعال تهدف إلى إثبات الذات وإحراز التفوق على واحد من الممثلين المشاركين له فى المشهد، أو للتشبه - بوسيلة التقليد - لأسلوب ممثل آخر . له من الشهرة نصيب، ليس للممثل الخارج على النص بعض منه . وقد يكون الخروج على النص نوعا من التمرد الناتج عن الرفض أو عدم الاقتناع - جزئيا - بموقف أو بعبارة أو بفعل محدد .. يقول الممثل (سعيد صالح) : "لو النص يبقى قرآن لا أخرج عنه .. لكن إذا كانت النصوص تكتب بسرعة [1].

وقد يبدو من عبارتى السابقة أن الخروج نوع من أنواع الاعتراض الواعى ، لأن الرافض لا يكون من أجل الرفض .

وحيث يكون الأمر كذلك ؛ فإن الإعمال الفكرى يكون سابقا عليه ، بمعنى أن الرفض يكون مسبوقا - غالبا - بموقف فكرى : "لو النص يبقى قرآن لا أخرج عليه" "لكن إذا كانت النصوص تكتب بسرعة" مثل هذا القول : هو موقف فكرى ، موقف نقدى من النصوص والكتاب وهو تقييم نقدى موجز وإن اتخذ شكل الانتقاد فى هذه العبارة وتجسد عمليا فى خروج ذلك الممثل المستمر على النص، وهو تبرير أيضًا .

ولكن الخروج لا يكون مسبوقا بإعمال عقلى كامل، ولكن حدود الفكر السابق على الخروج تكون حدودا جزئية ، والخروج يستلزم قدرة على الارتجال[2] الذى هو يعنى - هنا - الإبداع اللحظى ، دونما إعداد مسبق ، تام ، حيث أن الارتجال : هو القدرة الإبداعية الأدائية المستندة إلى تنظيم لموضوع محدد فى اللاوعى، خلال فترة ممارسة طويلة، أو تحصيل ثقافى وفكرى كبير، ثبتت عناصره بحفظ الكثير من المقطوعات الأدبية ، والأمثلة والمنظومات الشعرية ، مع ضبط لإيقاعات هذه المحفوظات ، عبر نظام باطنى عاقل ، وهى حينما نستدعى ؟ فإنها تنساب ، دونما عائق ، وفى حالة من الهيمنة ، أو المعايشة فى أثناء الأداء

---

[1] فى رده على سؤال محرر جريدة "الأيام" الأسبوعية، حيث مسألة : "هل ترى الخروج على النص مفيدا أو الالتزام بالنص أفيد؟ العدد ١١١، السنة الثالثة، تصدر الجريدة عن جامعة الإسكندرية ، ٢٧ أغسطس ١٩٨٩، ص٢ (صفحة أيام الفن).

[2] أنظر أبو الحسن سلام - الإيقاع فى المسرح المصرى - م، س .

الحاضر[1]. يقول (سعيد صالح): "فالشخصية أنا أكملها كل يوم .. وكل يوم تتوسع معرفتنا ببعضها . كل يوم أضع يدى على أشياء ، المؤلف لم يأخذ باله منها"[2].

على أن الارتجال لابد وأن يكون فى إهاب الشخصية المؤداة ، وفق أطرها الدرامية . وهذا لا يتأتى بطبيعة الحال لغير فنان ، مبدع مطبوع ، ومثقف ثقافة عالية ، أو فنان وعى بحسه الشعبى من الحكم والأمثال والحكايات والأقوال والتعبيرات ما يكفى ليقوم بواجبه العسير ، اليسير ، فى تصوير شخصية نمطية ، تصوريا خارجيا بالتشخيص[3].

أما عن البعد الموضوعى لسببية وجود ظاهرة الخروج على النص؛ فالمقصود بها دراسة الظرف المحيط الذى نشأت فيه هذه الظاهرة، وهو المجتمع نفسه : بنيته الاقتصادية وبمستوياته التحتية والفوقية (الطبقية) وبمدى تفاعل عناصر هذه البنية ، ودوافعها، ومن ثم مظاهر هذا التفاعل ، حيث كانت ظاهرة الخروج واحدة منها ، ولا شك أن الموازنة بين هذين البعدين وعرض الظاهرة ، أو ردها إليهما يوضح لنا سببيتها . يقول (سلطان محمود) :

"غالبية ما قدم على مسارح الإسكندرية لا علاقة له بالمسرح، كانت جميع المسرحيات بدون استثناء عبارة عن مجموعة من المشاهد ، كلها خروج على الآداب والذوق العام ، بل القانون أيضا . تبارى جميع النجوم الكبار وإنصاف المشاهير فى لقاء النكت البذيئة والألفاظ الخارجة"[4].

ويقول أحمد بهاء الدين "الخروج عن النص أصبح حقيقة من حقائق حياتنا العامة"[5].

نحو علاج لظاهرة الخروج على النص فى المسرح المصرى :

---

(1) انظر : أبو الحسن سلام – البعد الخامس فى تمثيل دور مسرحى – مجلة كلية الآداب بجامعة المنيا. عدد ١٩٩٠م.

(2) سعيد صالح ، م ، ن .

(3) انظر أبو الحسن سلام – الشخصية والتشخيص فى مسرحية "ليالى الحصاد" – "الشاطئ" ، الإسكندرية ، تصدر عن مجلس الآداب والفنون ع، ١٣ فى إبريل ١٩٨٩ م .

(4) سلطان محمود . صوت الإسكندرية ، ع ٤٠ – السنة الرابعة فى ٣١/ ٨/ ١٩٨٩ . ص١٠ .

(5) أحمد بهاء الدين "الخروج على النص" جريدة الأهرام عدد ١٩٩٤/١/١٢ م ص٢٦ .

ولأن "المسرح - بصفته أداة تثقيف وتوجيه - يتصدر قائمة كل الأدوات المماثلة من ناحية التأثير المباشر " كما يقول (أنور المعداوى)[1] ولأنه كما رأت هيئة المحكمة التى انعقدت بسراى - المحكمة فى الإسكندرية يوم الأحد الموافق ١٩٨٤/٧/٣١م للنظر فى الاستئناف المقدم من الممثل الكوميدى المصرى (سعيد صالح إبراهيم) [2] فى جنحة الخروج على النص فى مسرحية : (لعبة اسمها الفلوس) وذلك فى الأسباب (حكمها عليه بالسجن سنتين مع وقف التنفيذ) حيث قالت : ".. علاوة على الأسباب الواردة بهذا الحكم فإن المحكمة تقضى بقضائها المبين بالمنطوق واضعة فى اعتبارها أن المسرح من أدوات تكوين الرأى العام، وأن دور الممثل تعدى النطاق، المحدود له وأصبح مثلا يحتذى به وأصبحت العبارات التى يرددها تجرى على ألسنة الكافة فحفاظا على المكانة السياسية للمسرح وللعاملين به كان حقا على أن تعاقب من يثبت أنه قد ردد مثل القول، محل هذا الاتهام ليبقى المسرح فى ذات مكانته وليتحقق بالعقاب معناه ومقصد الشارع منه، من أنه ردعا وزجرا، وردعا للمتهم كى لا يعود لمثل ما فعل وزجرا لغيره كى لا يفعل مثل فعلته"[3].

وحيث أن المحكمة قد تبين لها من قضاء المتهم لفترة العقوبة التى حكم بها، وما أحسته منه ما يبعث على الاعتقاد بأنه ن يعود إلى مخالفة القانون ، أى أنه بذلك قد تبين لها انتفاء الخطورة الإجرامية .. ولما تعتقد ، من أنه سيحقق الرسالة الصحيحة للفن والمسرح فى خدمة الوطن بعيدا عن مثل هذا الفعل الذى كان محل الاتهام والتأثيم والعقاب فإنها تستعمل السلطات المخولة لها؛ فتأمر بإيقاف تنفيذ العقوبة المقضى بها، عملا بالمادتين ٥٥، ٥٦"[4].

إن علاج ظاهرة مخالفة هذه الأهداف بالشكل الذى حددته العبارتان المقتبستان اللتان تشكلان أصلا ومقياسا يقاس عليه تأثير المسرح ، يكون أكبر من

---

(١) أنور المعداوى "المسرح الاتجاهى بين سارتر وتشيكوف" (الكاتب) ع١٣ . إبريل ١٩٦٢ . ص٩٥ .

(٢) نص حكم محكمة الجنح المستأنفة . عطارين بالإسكندرية فى قضية النيابة رقم ، ١٦٩ سنة ١٩٨٣م والمقيدة تحت رقم ٨٤/١٩٨، غرب ضد سعيد صالح إبراهيم .ص٨ .

(٣) الصواب "ردع" و"زجر" و"ردع" : خبر إن والثانية اسم معطوف والثالثة "مبتدأ" .

(٤) نص حكم المحكمة نفسه ص٩ .

حكم يصدر بالحبس ؛ لأن الردع حقيقة لم يتحقق ؛ حيث خرج الممثل نفسه باللفظ القولى العلنى على النص فى مسرحية (نحن نشكر الظروف) [1] ومن قبلها خرج أيضًا فى مسرحية (كعبلون)[2] وفى هذا الصيف خرج كعادته فى مسرحية (البعبع)[3] فالردع لم يتحقق، وثقة هيئة المحكمة الموقرة لم تقع فى محلها المأمول منها .. يقول (سعيد صالح): "أنا أقرب واحد إلى الشخصية، لأن المؤلف كتب الرواية ومشى، والمخرج أخرج ومشى. فأنا اللى موجود، أنا والدور والجمهور .. كل يوم نتصاحب على بعض .. كل يوم نقرب .. هزارى معك النهارده غير هزارى معك بكره وهكذا كل يوم نتمكن من بعض[4] والزجر للممثلين الخارجين على النص باللفظ النابى لم يتم، عند الممثل نفسه أو عند غيره، فهذه مسرحية مثل أصل وخمسة[5] بها من المساجلات النابية والشتائم المتبارى عليها، لفترة تزيد على الساعة الكثير والمثير، وكذلك العديد من مسرحيات القطاعين الخاص التجارى والعام الحكومى، فمسرحية (نص أنا ونص أنتى) [6] تحوى كما من التصريحات المحرضة ضد أفراد يشغلون مناصب رسمية من الوزراء ورجال مجلس الشعب والشورى ومسرحية (بكره زى النهارة) [7] ومسرحية (الفلوس) [8] ومسرحية (١٠٠ مسا)[9] كلها مسرحيات فيها خروج على النص ، بل على الآداب العامة .

ناهيك عن أن حكم المحكمة قد انتصب لظاهرة الخروج على الآداب العامة بلفظ ناب باعتبار أن الواقعة شكلا تمثل من أشكال الخروج على النص، وهى ليست كذلك تأسيسا على أن بعض رجال المسرح قد أدلوا بدلوهم عن طريق الشهادة حيث

---

[1] وهى من تأليف (محمد شرشر) وعرضت على مسرح ليسيه الحرية "بالإسكندرية ، أغسطس ١٩٨٨ .

[2] وهى من تأليف (محمد شرشر) وعرضت على مسرح الجلاء بالقاهرة ١٩٧٧ .

[3] وهى من تأليف (أحمد عفيفى) وعرضت على مسرح إسماعيل ياسين بالإسكندرية صيف ١٩٨٩ .

[4] فى التحقيق الصحفى بجريدة الأيام – أشرت إليه فيما سبق .

[5] من تأليف أحمد عفيفى ، عرضت على مسرح ليسيه الحرية بالقاهرة ١٩٨٨ وعلى مسرح مصطفى كامل ، بالإسكندرية ، ١٩٨٩ .

[6] من تأليف أحمد الإبيارى عرضت على مسرح ليسيه الحرية بالقاهرة فى فبراير ١٩٨٩ .

[7] "محمد عبد القوى"، "بيرم التونسى بالشاطبى بالإسكندرية ١٩٨٩ (إنتاج مسرح الشباب).

[8] أعداد ليلى عبد الباسط عن (حملة الدكتوراه) إخراج عبد الغفار عودة على المسرح العائم سبتمبر ٨٩.

[9] تأليف فريد شوقى وبطولة ، عرضت على مسرح لونابارك بالإسكندرية فى صيف ١٩٨٩.

أرجعوا الخروج إلى مصادر تاريخية وأقحموا المناهج الأكاديمية المسرحية فى هذا الأمر غير ملتفين للواقعة بوصفها خروجا على الآداب العامة فشاهد النفى الثانى فى هذه القضية والذى نصت وثيقة الحكم على شهادة نفيه لما هو منسوب إلى المتهم "سعيد صالح" على الوجه التالى : "ثم استمعت إلى (حسين محمد حسن جمعه) كبير مخرجى المسرح بوزارة الثقافة وأستاذ المعهد العالى للفنون المسرحية، ونفى ما هو مسند إلى المتهم كما قرر بأن علم الارتجال أصبح مسموحا بمقتضاه للممثل أن يخرج عن النص إذا ما دعت الضرورة على هذا الخروج"[1].

ولا شك فى أن هذه الشهادة النافية للواقعة ضارة أشد الضرر بالحركة المسرحية ، والمجتمع وفق الشروط التى أقرتها المحكمة فى تحديد وظيفة المسرح وأهدافه الاجتماعية والإنسانية وفق ما أوردته فى بداية هذا المبحث .

وتندرج شهادة مدير مسرح (سيد درويش) بالإسكندرية، تحت هذا الرأى - أيضًا - إذ جاءت بنص الحكم كما يلى : "واستمعت إلى إبراهيم السيد محمد داود مدير مسرح سيد درويش الذى نفى ما هو منسوب إلى المتهم"[2].

والمسألة ليست فى نفى واقعة أو إثباتها ولكن الأمر أبعد من هذا بكثير خاصة عندما يكون المدلى بالشهادة هو واحد من كبار المتخصصين (المخرج حسين جمعة) أو من كبار المختصين (مدير مسرح سيد درويش بالإسكندرية).

أما من الناحية الموضوعية فإن ما جاء فى شهادة المخرج (حسين جمعة) ما يعتوره الخلل فقوله الذى جاد به أن "علم الارتجال أصبح مسموحا للمثل بمقتضاه أن يخرج عن النص إذا ما دعت الضرورة على هذا الخروج "يحمل بذرة نقضه فكما، أن الأبيض والأسود ضدان فكذلك العلم والارتجال هما ضدان .

ومن أين تأتى له أن الارتجال علم ؟ وما دليله على ذلك ؟؟

أما عن كون الضرورة على هذا الخروج "ففيه قطع منه بأن الارتجال ظاهرة حديثة أو اكتشاف حديث وهذا خاطىء كل الخطأ لأن الارتجال قديم قدم الإنسانية وكونه يشكل ظاهرة فى المسرح العالى فهذه ظاهرة قديمة أيضًا . وما الكوميديا

---

(1) نص المحكمة نفسه، ص٢.

(2) م. س. ص٢.

"ديللارتى" أو كوميديا الفن التى انتشرت فى إيطاليا سوى كوميديا الارتجال[1] وظهور المسرح المرتجل فى أوربا فى الستينات[2] ثم انحسار موجته يؤكد انتصار ما هو مكتوب لأن كل ما هو مدون وكان إبداعا كان خالدا .

والارتجال لا يكون خروجا بأية حال من الأحوال ولكن الخروج هو الذى يتوسل بالارتجال الجزئى لكن الارتجال هو الأصل فى بعض الاتجاهات المسرحية المعروفة التى تبلورت فى إيطاليا كما أشرت فيما لا يقل عن مائتى عام تحت اسم (الكوميديا دى لارتى).

أما الخروج فهو يتوسل بعناصر تعبيرية يرتجلها الممثل . والتوسل يتم باستدعاء لحظى لبعض الألفاظ - كما هى حالة هذه الواقعة موضع الحكم والمراجعة النقدية - أو كما جاء "فيما أثبته محمد جمعه يوسف الدسوقى مدير مكتب الرقابة على المصنفات الفنية .." إنه بتاريخ ٢٥/ ٢/ ١٩٨٢ قام الممثل سعيد صالح (أثناء) أدائه فى مسرحية (لعبة اسمها الفلوس) المرخص بعرضها من الرقابة على المصنفات الفنية[3] ويصف مدير المصنفات كيفية الخروج على النص: "بإضافة عبارات خارجة عن الآداب العامة منها على سبيل المثال إضافة قوله "أنا اصطاد نسوان" متوجها بذلك للمشاهدين كما أضاف (ينعل أبوك) ردا على أحد المشاهدين بالحفلة".

والخروج (على) أو (عن النص هو الإضافة والإضافة هنا فورية ولحظية عفو الخاطر فكيف يكون عفو الخاطر علما؟؟

---

[1] انظر : الأرديس نيكول - المسرحية العالمية ج٢ ترجمة محمد حام شوكت المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية (د / ت) ص ص٢٢٤ - ٢٢٥ .

[2] يعلق "جوتزى" على المسرحية (بانتوميم) وهى موسيقية شعبية ١٧٣٥ (ق١٧٥) أن الممثلين الذين أتقنوا الحوار فى الملهاة ارتجلوا فى هذه المشاهد وأمثالها حوارا وحركة تعجز العبارة المكتوبة عن وصف وقتها وما أحدثت عن إمتاع مما عجز الكاتب المسرحى عن مجاراته "المصدر السابق ص٢٢٤ وصفحة ٢٢٥ ومعنى هذا أن الارتجال قد كان متفقا عليه يقول نيكول : "وفى هذه المسرحيات أتاح فى بعض المناظر فرصة للممثلين الارتجال الحوار قد كان متفقا عليه ويضيف نيكول : "وفى كل هذه المسرحيات أتاح فى بعض المناظر فرصة للمثلين لارتجال الحوار ولكن أعدت معظم الحوادث إعدادًا تاما كنثر ونظما بواسطة المؤلف الذى سعى وراء المقابلات فى كل باب فى شغف شديد" المصدر نفسه ص - ٢٢٦ .

[3] نص الحكم نفسه .

أما عن استخدام (شاهد النفى الثانى - كبير مخرجى المسرح بوزارة الثقافة)[1] لحرف الجر (عن) بعد كلمة الخروج فهى تغير المعنى تماما وتؤكد عدم الخروج فهى تغير المعنى تماما وتؤكد عدم وجود جنحة من الأساس .. لأن الخروج عن الشيء ليس تجريما فى المسرح وإلا فإن كل مؤلف أو فنان مطلوب منه أن يصبح نسخة طبق الأصل من غيره أو يصبح التأليف وفق مدرسة واحدة بعينها .. إن الرومانسية هى بالضرورة خروج عن الكلاسيكية أولا ثم خروج عليها ثانيا والطبيعية خروج على الرمزية والملحمية خروج على التعبيرية وكذلك التسجيلية هى الاتجاه الخارج عن الملحمية لأن كل تيار فنى يكون كذلك عند خروجه عن الأسلوب الأدبى أو الجنس الفنى السابق عليه، ثم يصبح اتجاها بذاته. وتعبر الاتجاهات الأدبية والفنية لأن كل تيار فنى يكون كذلك عند خروجه عن الأسلوب الأدبى أو الجنس الفنى السابق عليه ثم يصبح اتجاها بذاته ، وتعبر الاتجاهات الأدبية والفنية جميعها عن تيارات اجتماعية وسياسية تسهم فى إزكاء نار التحولات الاجتماعية والاتجاه الفنى والأدبى قد يوجد قبل التحولات الاجتماعية ويشير بها أو يحض عليها وقد يوجد بعدها (كما هو الحال فى كتابات توفيق الحكيم المسرحية التى كتبها مع كل تغير اجتماعى[2] وكما هو الحال مع كتابات (نجيب سرور) المسرحية حيث كتبت بعد انتهاء مرحلة اجتماعية متغير، على التوالى لتسجيل مرحلة كفاح معينة مرت بها الطبقات الكادحة والفقيرة فى مصر قبل الإقطاع وفى أثناء فترة (رأسمالية الدولة فى الستينيات)[3] وهكذا توجد التيارات الاجتماعية والتحولات ثم تنتهى على حين أن كل التيارات الأدبية والاتجاهات الفنية والأساليب لا تنتهى بانتهاء هذه التيارات الاجتماعية أو تلك التحولات .

والخروج على أسلوب فنى بأسلوب فنى آخر ليس محل تجريم قانونى مع أنه يؤدى غالبا إلى تغيير مفاهيم وأذواق الغالبية ومن ثم مسالكهم وأفعالهم التى

---

(1) المخرج حسين جمعة .

(2) انظر : أبو الحسن سلام ، الإيقاع فى المسرح المصرى م ، ن .

(3) م ، ن ، ب١ .

تؤدى حالة تراكماتها إلى التغييرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بل تحدد شكل هذه التغييرات وطرائقها .

ولكن خروج الممثل فى بعض مواقف من مسرحية ما يشترك فيها بالأداء التمثيلى - على أى مستوى فمعناه أنه خرج من جزئيات فى مهام عمله وهو (تمثيل هذا الدور) إلى جزئيات بديلة أو مضافة إليها سواء أكانت مناسبة أم غير مناسبة وهذا اعتداء على حقوق الغير وخيانة للأمانة ..

والوقفة هنا تكون عند كيفية الخروج تعبيره وأثره. هل هو أثر ضار بالموقف الدرامى من حيث أنه أوجد به صدعا وخللا - وهذه قضية فنية خاصة لا يقف عندها القضاء ولا الجهاز الإدارى والقانونى إذ أنها لم تستعد المجتمع فى جزئه ولا فى غالبيته ولا فى مجموعه عليها ولم توقفه أمامها موقفا يعد هجوما . وعلاجها يكون داخل نشاط المسرح نفسه ، لأنه إذا كان إبداعا فهو يعد إضافة للفن المسرحى أما إذا كان بعيدا عن حدود الإبداع فسيكون هدمًا فى صرح الحركة المسرحية نفسها، ففيه دعوة للجماهير لتبتعد عنه وتنفر منه.

إذا فعلاجه سيكون مسألة تخص الجمهور نفسه إذ يعاقبه بالهجر - كما حدث فى صيف الإسكندرية المسرحى هذا العام[1] كما يخص نقابة المهن التمثيلية ، لأن أعضاءها مبدعون وليسوا خارجين على القانون والمجتمع ..

أما إذا كان الخروج (على) فى إطار عرض مسرحى فإنه يكون خروجا على النص بمعنى أنه يغير من مفاهيم موجودة فى النص نفسه عن طريق استخدام تام للفظ غير المدون بالنص أو عن طريق استخدام الحركة أو الإشارة أو الإيماءة المؤدية إلى معنى أو تعبير مغاير للمعنى أو للتعبير الذى يهدف إليه النص - فى موقف الخروج - وهو أمر قائم بالفعل فى عملية التعبير فى العرض المسرحى - وهو الخروج بعينه على النص المؤلف فى حالة الترجمة التجسيدية التعبيرية فى العرض المسرحى - وهو الخروج على نص المؤلف فى حالة التفسير التجسيدى الدرامى للنص المؤلف- وهذا ليس موضع شبهة أو تأثيم وإنما هو الإبداع بعينه .

---

(1) راجع : سلطان محمود ، م ، ن ، ص١٠ .

ولكن (الخروج على) بعيدا عن العملية الفنية والمسرحية المبدعة وبعيـدا عـن الموقف الدرامى الدائر على خشبة المسرح فى أثناء العرض فهذا خروج على المجتمـع حيث هو نشاز عن حالة التهيؤ المتبادلة والمتناغمة فى مجتمعى قاعة المسرح ومنصتـه - كما جاء فى التكييف القانونى لها لأنه خروج على الآداب العامة التى تقع تحـت طائلة القانون . وهى بذلك تشبه السلوك السرطانى لخلية خبيثة فى المجتمع .

واعتراضى هنا - واقع على ما جاء فى نـص شـهادة شـهود النفـى : "علـم الارتجال أصبح مسموحا بمقتضاه للممثل أن يخرج عن النص إذا مـا دعـت الضـرورة على هذا الخروج"[1] والخروج "من" هو الانفصال التام، والخروج "عن" هو الانفصـال الجزئى. أما الخروج "على" فهو (التمرد علـى) ولاشـك فـى أن مـا حـدث فـى هـذه الواقعة هو خروج على المجتمع وتمرد على آدابه العامة وهو خلل يشكل قضية عامة تهم المجتمع كلـه ، وتحتـاج إلى وقفـة المجتمـع كلـه ممثـلا فـى طليعتـه التنفيذيـة والقضائية والدستورية - إذا لزم الأمر وهو ما تم جزئيا بصدور الحكـم إتمامـا (للـردع وطلبا للزجر) وإن كنت أرى أن الزجر ليس علاجا.

وفى هذا الإطار نقف عند تقرير (الأستاذ الدكتور) رئيس قسم المســرح بكليـة الآداب جامعة الإسكندرية حيث انتدبته هيئـة المحكمـة خبـيرا للفصـل فـى مسـألة الخروج على النص فى الجنحة السالفة الذكر وقد نتهى لطفى عبد الوهاب يحيى - رئيس قسم المسرح سابقا - فى تقريره إلى "أن الألفاظ المنسوبة إلى المتهم تعتبر خروجا عن النص لا موجب له وأن التداخل فى الحوار من الممثل والجمهور لا تجيزه قواعـد المسرح أو عرفه (فى الحالة المعروضة) وأن الألفاظ المنسـوبة إلى الممثـل (سـعيد صـالح إبراهيم) ألفاظ صارخة وإذا كان الحوار المسـرحى يجـيز ورود الألفـاظ الصارخـة فـى بعض الأحوال تحت شروط محدودة كمـا جـاء بصفحـة ٥٢٤ مـن التقريـر فـإن هـذه الأحوال والشروط لا يتوافـر فـى حالـة الألفـاظ المذكـورة ومـن ثـم فـإن قواعـد العمـل المسرحى وعرفه لا تجيزها"[2].

---

[1] نص الحكم نفسه .

[2] نص الحكم السابق الإشارة إليه . ص٣ .

فهذا التقرير واف ومنـهجي . حيث يقرر أن "الألفاظ المنسوبة إلى المتهم تعتبر خروجا (عن النص) لا موجب له" والخروج عن النص بلا موجب هو الخروج على مهمة النص في التأثير بهدف تحويل تأثير النص أو التمرد عليه بحيث لا يؤثر في الجمهور التأثير الذى أراده النص أو أراده العرض المسرحى نفسه .

وبعد فإن مثل هذا الحكم لا يوقف هذا النوع من الخروج الذى أرى أنه خروج على الآداب لأن حالات الخروج على الآداب نتيجة لتفسخ اجتماعي وانفلات أخلاقي عام هذا الخروج فى هذه الحالة وفى حالات أخرى مما نشاهده فى سيل الأعمال الفنية الهابطة ، المعروضة بالوسيط (السينمائى) أو المسرحى أو (التلفازى) أو مما نسمعه من سيل الهبوط اللفظي والحسي والذوقي والجمالى فى الأغانى والنكات أو السلوكيات فى المجتمع المصرى يشكل ظاهرة ، ولأن هذه الظاهرة جزء من ظاهرة عامة هى الإنفلات العام والتفسخ الاجتماعى فإن علاجها مرتبط بعلاج الظاهرة العامة للتفسخ الاجتماعي والإنفلات، وهذه مسألة تحتاج إلى ثورة كاملة لا مجرد وقفة وما البحث إلا وقفة بإزاء ظاهرة ما لفهم كيفية وجودها، والوصول إلى سببه وجودها على الكيفية التى بدت عليها ، ومن ثم تحديد طبيعتها وطبيعة الانتفاع بها فى حالة ما كانت نافعة بشكل جزئى أو بشكل عام أو طبيعة رفضها وتلافى ضررها، والتحصن من العدوى بها، بوصفها مرضا خبيثا معديا. وكفانا ما ألحقته مسرحية (مدرسة المشاغبين) بتلاميذ المدارس فى وطننا العربى حيث تقليدهم لسلوكيات أبطالها وعلى رأسهم عادل إمام وسعيد صالح وخروجهم على آداب الحوار مع أساتذتهم ومع آبائهم(*).

(*) ولقد كان هذا التصوير المسرحى الخارج عن القيم والسلوكيات خروجا مبكرا جدا - لم نلتفت إليه بشكل دقيق - للمؤلف نفسه على القيم العربية والتقاليد الوطنية ، إذ زار إسرائيل وكان أول مؤلف مسرحى مصرى متحمس للسياسات الوطنية - من قبل - بل إنه أصدر كتابا ونشره حول زيارته تلك ، ولم يكتف بمجرد الزيارة مثلما فعل المؤلف المسرحى المغربى عبد الكريم الخطيبى مؤلف مسرحية (النبى المقنع)، الذى زار إسرائيل هو الآخر مع أنه أحد الكتاب اليساريين أصحاب المواقف المبدئية ، ولكن التطرف الفكرى اليمينى يلتقى مع التطرغ الفكرى اليسارى دون شك .

ثبت المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

- المصادر النبوية والتاريخية والأدبية :

١- ابن الأثير ، الكامل في التاريخ ط٤ ، ج٢ ، بيروت ، دار الكتاب العربي ١٤٠٣هـ.

٢- السيوطي (٩١١ هـ / ١٥٠٩م) عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين . تاريخ الخلفاء أمراء المؤمنين القائمين بأمر الأمة (القاهرة ، ١٣٥١هـ).

٣- الطبري(٣١٠/٩٢٢م) أبو جعفر بن جرير،تاريخ الأمم والملوك . القاهرة ، (١٣٢٦هـ)- ١/١٧٦.

٤- محمد بن علي بن طباطبا المعروف بابن الطقطقي ، الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، القاهرة، ١٩٢٣م.

- المعاجم

١- الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، ط٢ ، بيروت ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ٩٨٧؛

٢- محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح . ط١١ ، القاهرة ط. الأميرية ١٩٥٣م

- النصوص المسرحية :

١- أجاثا كريستي ، اخناتون ، ترجمة حلمي مراد . القاهرة . روايات الهلال ٣٤٢ ، يونيو ١٩٧٧ جمادى الآخرة ١٣٩٧هـ.

٢- ألبير كامي . العادلون ، ترجمة بسيم محرم ، د. ريمون فرنسيس - سلسلة مسرحيات عالمية (٧) القاهرة، الدار القومية يونيو ١٩٦٥م.

٣- ألفريد فرج ، ألحان على أوتار عربية . القاهرة ، روايات الهلال . العدد ٤٧٨ ، أكتوبر ١٩٨٨م ربيع الأول ١٤٠٩هـ.

٤- ألفريد فرج . النار والزيتون . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف . ١٩٧٠م.

٥- ألفريد فرج ، جواز على ورقة طلاق . القاهرة ، سلسلة مسرحيات عربية . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.

٦- ألفريد فرج ، سليمان الحلبي ، كتاب الهلال ، القاهرة ، دار الهلال ١٩٦٦م.

٧- أوسكار وايلد ، . الومي ، ترجمة نجيب سليمان ، القاهرة ، دار شمس البر ١٩٥٨م.

٨- اسخيلوس ، أجاممنون ، ترجمة لويس عوض . القاهرة . دار المعارف بمصر .

٩- ت. س . إليوت ، جريمة قتل في الكاتدرائية . ت: صلاح عبد الصبور . سلسلة مسرحيات عالمية - القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر.

١٠- توفيق الحكيم ، مجلس العدل ، القاهرة ، مكتبة الآداب بالجماميز

١١- جان أنوي ، أنتيجون ، ترجمة ألفريد فرح ، إدوارد الخراط . القاهرة . الألف كتاب ١٣٥ ، وزارة التربية، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٩م.

١٢- جان أنوي ، بيكيت ، ترجمة سعد مكاوي ، مسرحيات عالمية ، القاهرة ، الدار القومية للنشر

١٣- جول رومان ، الديكتاتور ، ترجمة عبد المسيح ستيتي ، سلسلة نعن المسرح العالمي الكويتية (١٧٦) أول مايو ١٩٨٤م.

١٤- حسن محمد حسن ، الدنس ، مسرحيات عربية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٥- رينوسوكي أكوتاجاو ، راشا مون ، سلسلة مكتبة الفنون الدرامية (٢٠) القاهرة ، مكتبة مصر.

١٦- سارتر ، الذباب ، سلسلة مسرحيات عالية ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر.

١٧- سارتر ، المومس الفاضلة . ترجمة عبد المنعم الحفني . القاهرة ، الدار المصرية للنشر.

١٨- سارتر ، لا مفر ، ترجمة وتقديم . جلال العشري . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧.

١٩- سدني كنجز لي ، ظلام في الظهيرة ، ترجمة عبد الرحمن سامي . القاهرة ، مكتبة مصر د/ت.

٢٠- سعد الله ونوس ، اغتصاب ، القاهرة ، (أدب ونقد) ع ٥٥ عن حزب التجمع مارس ، ١٩٩٠م.

٢١- سمير سرحان ، روض الفرج ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ١٩٧٨م.

٢٢- سوفوكليس ، أنتيجونة ، ترجمة علي حافظ ، المسرح العالمي - الكويت ، ع ٣/٤٥ أول يونية ١٩٧٣م.

٢٣- سوفوكليس ، أوديب ، ترجمة علي حافظ ، من المسرح العالمي - الكويت ، ع٣/٢٥ ، أكتوبر ١٩٧١.

٢٤- السيد حافظ ، ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري ، الكويت ، ط صوت الخليج د/ت.

٢٥- شكسبير ، الملك لير ، ترجمة فاطمة موسى ، سلسلة مسرحيات عالمية ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر. ١٩٧٠م.

٢٦- شكسبير ، ماكبث ، ترجمة خليل مطران ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧١م.

٢٧- صلاح عبد الصبور ، الأميرة تنتظر ، بيروت ، ط رابعة . دار الشروق ، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.

٢٨- صلاح عبد الصبور ، بعد أن يموت الملك ، ط ثانية ، بيروت ، دار الشروق ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣

٢٩- صلاح عبد الصبور ، مأساة الحلاج . القاهرة . سلسلة إقرأ . ١٩٦٧م.

٣٠- صلاح عبد الصبور ، مسافر ليل ط٤ . بيروت . لبنان . دارالشروق . ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.

٣١- صمويل بيكيت ، في انتظار جودو ، ترجمة فايز اسكندر . القاهرة . مجلة المسرح المصرية العدد الأول السنة الأولى عن هيئة المسرح والسينما والموسيقى والإذاعة والتليفزيون المصرية . ومسرح الحكيم بوزارة الثقافة يناير ١٩٦٤م.

٣٢- عبد الرحمن الشرقاوي . الحسين ثائراً . القاهرة . روايات الهـلال ٢٧٥ نوفمبر ١٩٧١م.
٣٣- عبد الرحمن الشرقاوي ، الحسـين شـهيداً ، القـاهرة ، روايـات الهـلال . نوفمبر ١٩٧١م.
٣٤- عبد الرحمن الشرقاوي . مأساة جميلة ، القاهرة ، دار الكاتب العربي .
٣٥- عبد الرحمن الشرقاوي ، وطني عكا ، القاهرة ، دار الشروق ١٩٦١م.
٣٦- عبد الغفار مكـاوي ، البطـل ، القـاهرة ، الهـلال ، العـدد ٤٤٠ أغسـطس ١٩٨٥م.
٣٧- عبد الكبير الخطيبي ، النبي المقنع ، من سلسلة المسرح العالمي الكويتيـة ، وزارة الإعلام ، العدد ٢٦١ أول فبراير ١٩٩٣م.
٣٨- علـي أحمـد باكثير ، الإمـام الشـجاع ، مجموعـة مـا فـوق سـبع سمـاوات (القاهرة ، مكتبة مصر).
٣٩- علـي سـالم ، أنـت اللـي قتلـت الوحـش ، أوديـب ، القـاهرة ، روايـات الهلال، ١٩٦٨م.
٤٠- علي سالم ، بكالوريوس في حكم الشعوب ، القاهرة .
٤١- فاروق جويدة ، الوزير العاشق ، مسـرحية شـعرية ، القـاهرة ، دار غريـب د/ت.
٤٢- فريدريتـش درنيمـات ، رومولـوس العظيـم ، ترجمـة أنيـس منصـور ، مسرحيات عالمية (٩) القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر يوليو ١٩٦٥م.
٤٣- فولفجانج جيته ، فاوست ، ترجمة عبد الرحمن بـدوي في ثلاثـة أجـزاء ، من المسرح العالمي الكويتي ع(٢٣٤) وزارة الإعلام ، ١٩٨٩م.
٤٤- كريستوفر مارلو ، مأساة الدكتور فاوستس . سلسلة من روائع المسرح العالمي (٢٥) ، القاهرة.
٤٥- لوب دي فيجا . ثورة فلاحين ، سلسلة من المسرح العالمي الكويتية .
٤٦- مارنيس دي لاروزا . ابن أمية ، ترجمة د لطفي عبد البديع . من المسـرح العالمي الكويتية ع ٥٣. في أول فبراير ١٩٧٤م

٤٧- محمد سلماوي ، الزهرة والخنزير ، سلسلة المسرح العربي ٧٩ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤م.

٤٨- محمد سلماوي ، سالومي ، القاهرة ، دار ألف للنشر ١٩٨٦م.

٤٩- محمود دياب ، ليالي الحصاد . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للتأليف سلسلة مسرحيات عربية ١٩٧٠م.

٥٠- مصطفى بهجت مصطفى ، حكاية شركان في بيتا زارا ، القاهرة ، مسرحيات عربية(١١) ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ١٩٦٨م.

٥١- معين بسيسو ، ثورة الزنج ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠م.

٥٢- مهدي بندق ، غيلان الدمشقي ، ثأر الله ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م.

٥٣- مهدي بندق ، ليلة زفاف إلكترا ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧م.

٥٤- ميخائيل رومان ، ليلة مصرع جيفارا العظيم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠م.

٥٥- نبيل بدران ، السود ، القاهرة ، عن مسرح الحكيم ، مكتبة يوليو ، أبريل ١٩٦٦.

٥٦- نبيل فاضل ، أدهم الشرقاوي ، سلسلة المسرحية ، عدد أغسطس ١٩٦٤م القاهرة ، عن مجلة المسرح.

٥٧- وليد إخلاصي ، الديب ، مجلة الأقلام العراقية ، عن وزارة الإعلام ، ١٩٧٠م.

٥٨- يوجين أونيل ، الامبراطور جونز ، سلسلة من المسرح العالمي الكويتي ، ١٣٧ - عن وزارة الإعلام ، أول فبراير ١٩٨١م.

٥٩- يوربيديس ، إلكترا (الأقلام) عن وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٣م ، ومن المسرح العالمي (١٨٢) الكويت.

٦٠- يوربيديس . ميديا ، ترجمة كمال ممدوح حمدي ، القاهرة . مطبوعات الجديد . العدد (٢٧) مايو ١٩٧٤م.

٦١- يوربيديس ، هيبوليتوس . ترجمة : محمود محمود ، القاهرة ، المطبعة الأميرية ، ومن المسرح العالمي، الكويت (١٨٢).
٦٢- يوسف إدريس ، الفرافير ، سلسلة المسرحية عن مسرح الحكيم ، إصدارات مجلة المسرح.
٦٣- يوسف إدريس ، المخططين ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٤م .

ثانياً : المراجع :

١- أبو الحسن سلاّم ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ، ط٢ الرياض ، مطبعة النرجس التجارية ، ١٩٩٣م.
٢- أبو الحسن سلاّم ، معمار النص ومعمار العرض المسرحي ، الإسكندرية ، دار المطبوعات الجديدة ١٩٩١م.
٣- أمين هويدي ، مع عبد الناصر ، بيروت ، دار الوحدة ، ١٩٨٠م.
٤- أنيس منصور ، عبد الناصر المفترى عليه والمفترى علينا ، القاهرة ، المكتب المصري الحديث ١٩٨٨م.
٥- ارنست باركر ، النظرية السياسية عند اليونان ، القاهرة ، الألف كتاب ٥٦٦ ، مؤسسة سجل العرب ١٩٦٦م.
٦- توفيق الحكيم ، قالبنا المسرحي ، القاهرة ، مكتبة الآداب بدرب الجماميز ١٩٧٦م.
٧- جان فال ، الفلسفة الوجودية ، ت: تيسير شيخ ، بيروت ، دار بيروت للطباعة ١٩٦٨م.
٨- جورج فوشيه ، جمال عبد الناصر وصحبه ، القاهرة ، دار المعارف بمصر .
٩- حسن إبراهيم ، تاريخ الإسلام السياسي والثقافي والاجتماعي ، القاهرة .
١٠- صلاح نصر ، الحرب النفسية ، معركة الكلمة والمعتقدات ، ط٢ ، بيروت، منشورات الوطن العربي،١٩٨٢
١١- عبد الرزاق نوفل ، يوحنا المعمدان - النبي يحيى عليه الصلاة والسلام ، ط٢ ، القاهرة ، مطبوعات الشعب ، مؤسسة دار الشعب د/ت.
١٢- عبد الغفار مكاوي ، جذور الاستبداد - قراءة في أدب قديم - عالم المعرفة ١٩٢ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ، جمادى الآخرة ١٤١٥هـ - ديسمبر ١٩٩٤م.

١٣- علي حافظ ، مقدمة سوفوكل (٣) أنتيجونـه - أجـاكس - فيلوكتيتيت من المسرح العالمي - الكويت ، ع٢٥/٣، أكتوبر ١٩٧١.

١٤- فريد فون ديرمهدن ، السياسة في الـدول الناميـة ، ت: مصطفى عبـاس ، القاهرة ، الألف كتـاب ٦٩٢، الهيئـة العامـة للكتـب الجامعيـة . جامعـة القاهرة ، ١٩٦٨م.

١٥- كمال المنوفي ، الرأي العام في الـدول الناميـة (عـالم الفكـر) مـج ١٤ -ع٤ ، يناير /فبراير / مارس ، ١٩٨٤م.

١٦- لطفي فام ، التأليف الهزلي ، دار الكتاب المصريـة ، التـأليف الهـزلي - دار الكتاب المصرية - العدد ١٣ - أبريل ١٩٦٢م.

١٧- لويس عوض ، أقنعة الناصرية السبعة ، القاهرة ، دار القضايا .

١٨- محمـد حسـنين هيكـل ، عبـد النـاصر والعـالم ، بـيروت ، دار النـــهار ، ١٩٧٣م.

١٩- مصطفى أبو زيد فهمي ، مبادئ الأنظمة السياسـية ، الإسـكندرية ، منشـأة المعارف د/ت.

٢٠- هـ . ر . جريفز ، أسـس النظريـة السياسـية ، ت: عبـد الكريـم أحمـد ، القاهرة ، الألف كتاب ٣٦١ ، دار الفكر العربي ١٩٦١م.

٢١- هنري برجسون ، فلسفة الضحك ، ترجمة د. سامي الدروبـي ، بـيروت ، دار الفارابي.

٢٢- هنري لاودست ، مقدمة مسرحية النبي المقنع، من سلسـلة المسـرح العـالمي الكويتية ، وزارة الإعلام، العدد ٢٦١ أول فبراير ١٩٩٣م.

٢٣- يوسـف إدريـس ، نحـو مسـرح مصـري أفضـل ، القـــاهرة ، ١٤٠٦هــــ - ١٩٨٦م.

الدوريات :

١- أبـو الحسـن سـلاّم ، فكـرة أنصـاف الآلهـة بـين الوجوديـة والفرعونيـة ، (الأيام) العددان : ١٧٦ ، ١٧٧ في ١٩٩٠/١/٢٥م، ص. الفكر والأدب.

الفهـرس

الموضـــوع	الصفحة

الموضــوع	الصفحة

تم بحمـد الله